LA MEROPE E LA TRAGEDIA

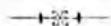
LA MEROPE

E

LA TRAGEDIA

PER

GIOV. GIUSEPPE GIZZI

—⁜—

ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.
Via del Corso, 307

1891.

Alla Nobile Signora

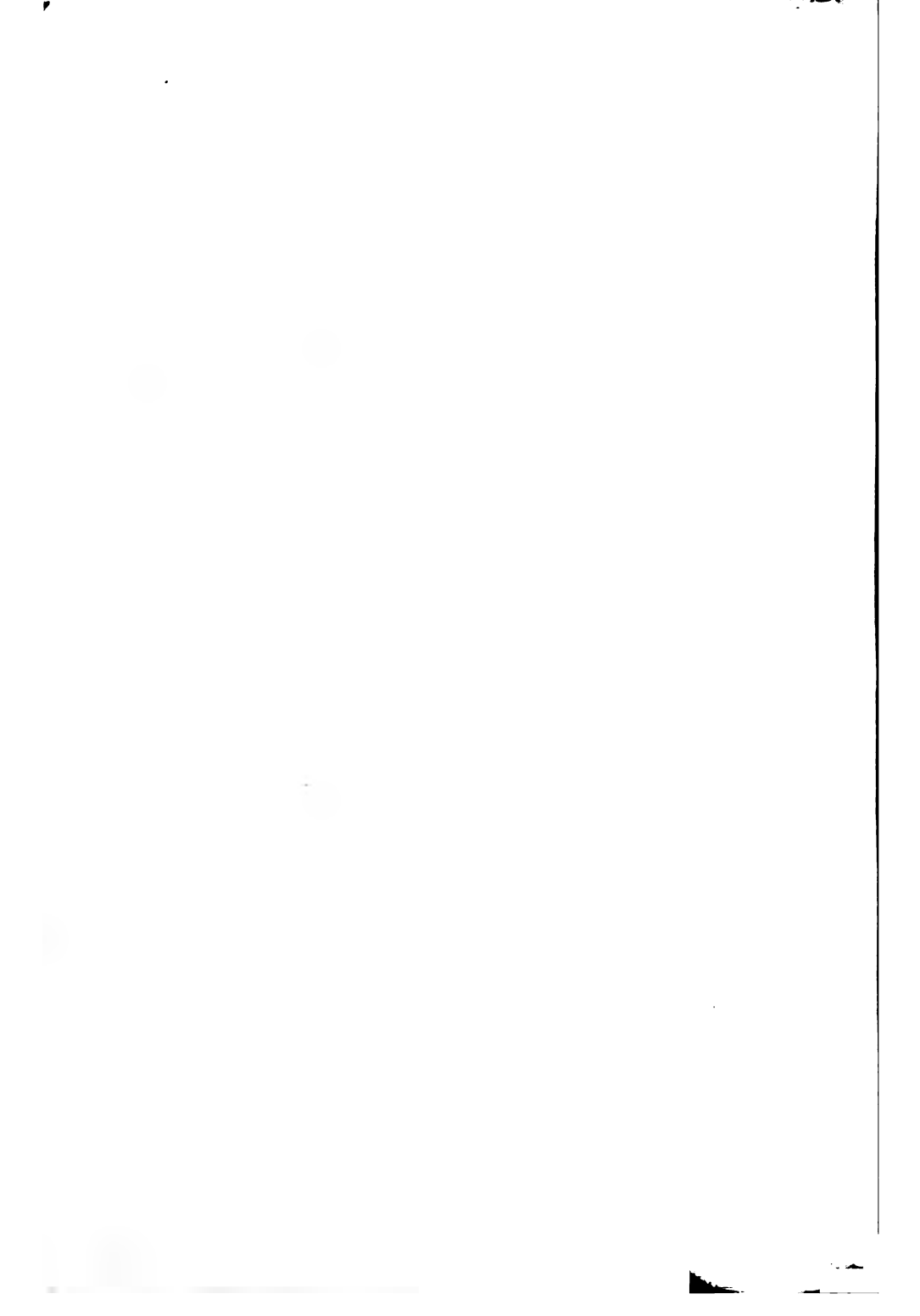
MARIA GIZZI nata SODANI

Cara Madre,

L'Alfieri dedicò la sua **Merope** *alla madre, non credendo potersi dedicare meglio che ad essa un lavoro, il quale ha per base l'amor materno. Io non tratto, è vero, quest'amore, ma semplicemente studio i lavori dei sommi che lo tratteggiarono; tuttavia leggendo in quelli l'amore di Merope per il figlio, non ho potuto a meno dal pensare a lei, al suo immenso affetto per me, ed ho pensato quindi d'indirizzarle il presente lavoretto. E sebbene Ella da molto tempo più non si occupi di studi, ritrovando nelle cure per la famiglia e nella carità per i poverelli soddisfazioni più elevate, ciò non pertanto spero che vorrà gradire questo piccolo tributo di affetto del*

Suo

G. G. GIZZI.

Roma, 15 settembre 1891.

LA MEROPE E LA TRAGEDIA

PARTE PRIMA

Aristotele indica Merope come uno dei migliori soggetti di tragedia, e ci racconta che ogni volta che in Atene si rappresentava il *Cresfonte*, il popolo era in preda ad un' emozione straordinaria. Plutarco ci conferma questo fatto, aggiungendo che i Greci spettatori nella grande scena del riconoscimento del figlio s'alzavano dai posti gridando inorriditi pel timore che il vecchio, il quale doveva trattenere la mano di Merope, non giungesse in tempo a salvare la madre da un tanto misfatto. Oltre ad Euripide, di cui non ci resta che un estratto tramandatoci da Igino, altri trattarono nell'antichità tale argomento, e lo ripresero i moderni, allorchè risorse la tragedia dopo il medio evo. Furono primi a tentarlo i Francesi, i quali ci diedero nel 1641 un *Telefonte* per opera di vari scrittori, e non ignoti,

frutto degli sforzi del Richelieu, il quale di ogni gloria voleva dotare la Francia, e ridusse a teatro per la recita un salone della reggia; ma, dice Voltaire nella lettera a Maffei, la potenza del cardinale non valse a dare a quegli scrittori il genio che non avevano. Lo ritentarono con non dissimile fortuna nel 1643 il Gilbert, nel 1683 Jean de la Chapelle, e nel 1701 sotto il nome di Amasi il De la Grange. Lo tentò anche l'Inghilterra, e nel 1731 fu intesa nel teatro di Londra su tale argomento un'infelice produzione a base d'intrighi amorosi. Anche l'Italia fece in quest'epoca più d'un tentativo, quale ad esempio quello di Pomponio Torelli, di Giovan Battista Liviera col *Cresfonte* (non priva di grandi pregi, se ne togli la chiusa poco felice), e di Antonio Cavallerino col *Telefonte*. Ma quello del marchese Scipione Maffei nel 1714 offuscò tutti gli altri, poichè non solo produsse un'opera, al dire del Settembrini, stimabile « per intreccio ragionevole, verità di caratteri, correttezza di stile, buona lingua, bei versi, ogni cosa fatta con giudizio e temperanza », opera vivamente applaudita in tutti i teatri d'Italia, specialmente a Parma, Verona e Venezia, e tradotta in tutte le lingue, ma diede all'Italia la prima tragedia, la quale osasse gareggiare con quelle che già van-

tavano la Spagna, la Francia e l'Inghilterra. Il Voltaire stesso ne fu entusiasmato, e nel 1733, quando ne conobbe a Parigi l'autore, imprese a tradurla. Ma riflettendo, dic'egli nella lettera di dedica della sua *Merope* al Maffei, che il gusto francese era diverso da quello italiano, e non avrebbe tollerato sulla scena molte cose piaciute in Italia, e realmente belle in sè, sicchè le avrebbe dovute modificare, pensò convenirgli più fare una nuova *Merope*; la fece, e poteva ben confessarlo, per gareggiare con il poeta italiano, come il confessò l'Alfieri, quando l'intraprese per rivaleggiare con l'uno e con l'altro. Questi tre restano i sommi autori della *Merope*, di tre *Meropi* che sono tre gioielli della drammatica. Quella del Maffei parve un miracolo, e Voltaire stesso disse ch'essa aveva fatto rivivere in Italia la tragedia greca, e ch'era degna dei più bei giorni d'Atene. Ebbe lodi infinite dall'Orsi, dallo Zeno, dal Gravina, dal Baruffaldi, dal Volpi, dal Martelli, dal Conti e dal Sismondi; fu tradotta in francese dal Frerèt; e Maffei stesso visitando col conte Burlugton e col dottor Mead, il Pope nella sua villa di Twicknham, lo trovò intento a tradurre la sua tragedia. Questa *Merope* di cui il P. de la Santé diceva che Maffei era stato padre, Minerva madre, Melpomene nutrice, ebbe l'onore di

sessantadue edizioni nel giro di pochi anni, e di essere rappresentata a Vienna dinanzi a Carlo VI dai cavalieri e dalle dame di Corte. Di quella del Voltaire si dice che essa sia superiore al-l'*Alzira* ed il Géruzez la trova migliore dello stesso *Mahomet;* tutti gli scrittori francesi sono d'accordo nel chiamarla l'*Atalia* di Voltaire, non solo perchè manca come questa d'intrighi d'a-more, ma anche per essere questa il capolavoro di Racine e dell'intero teatro francese.

Il P. Tournemine gesuita, in una lettera del 23 dic. 1738 al P. Brumoy sopra la *Merope* di Voltaire dice: « Quelques succés que lui donne le goût incostant de Paris, elle passerà jusqu'à la postérité, comme une de nos tragédies les plus parfaites, comme un modéle de tragédie..... Le *Cresphonte* d'Euripide est perdu: monsieur de Voltaire nous le rend. »

Di quella d'Alfieri sebbene dicano i francesi, averne l'autore stesso confessata l'inferiorità ri-spetto alla *Merope* di Voltaire, confessione priva evidentemente di valore per la critica, tuttavia i più reputati scrittori non esitano di porla ac-canto allo stesso *Saul.* Il Cesarotti ne è entu-siasta specialmente per il modo con il quale, a differenza degli autori precedenti, vi si conduce la grande scena del riconoscimento d'Egisto, che

egli afferma di straordinaria bellezza e chiama « scena divina. » Come si vede, adunque, noi siamo di fronte ad un caso strano, veramente singolare nella storia della letteratura (mentre molti ne conta quella delle arti del disegno) di uno stesso soggetto trattato da tre sommi ingegni nella stessa epoca con l'intendimento di superare l'un altro, con l'istessa favola ed alla stessa maniera, e con gli stessi principî scientifici e criteri artistici. È quindi possibile sederci a giudici fra cotanta gloria e sentenziare fra queste tre bellezze dell'arte. Nè ci spaventa l'anatema lanciato contro i paragoni dal De Sactis lì dove parlando di Giulio Janin (*Saggi critici* - pag. 176 dell'ediz. 4ª) dice di non conoscere cosa più misera ed assurda di essi. A parte che nessun scrittore si sia mai espresso nelle sue opere quanto lui per paragoni, al punto che non sa mai spiegarci le sue impressioni che con il richiamarci altri esempi somiglianti od opposti, la natura ci ha così fatti, che noi non possiamo esprimerci che paragonando: le nostre stesse idee in fondo si esplicano per paragoni, ed una serie di paragoni è il ragionamento. Ma avrebbe egli forse ragione se questo paragone restasse uno sterile confronto, una vana disamina, da cui null'altro si traesse che un giudizio relativo. Che importa

alla letteratura per esempio che Alfieri sia superiore a Maffei, e questi a Voltaire? Importerà all'orgoglio nazionale, importerà alla storia, e dicasi anche all'educazione letteraria in quanto che ai giovani si preferirà dare a modello Alfieri anzichè Maffei, Maffei anzichè Voltaire, ma la scienza e l'arte nulla hanno guadagnato, salvo una migliore disposizione dell'archivio. Ma il critico non deve arrestarsi qui; egli deve assurgere a considerazioni generali, e studiarsi dall'esempio d'indurre quelle conseguenze che la teoria deduce dai principî, il suo lavoro dev'essere non un lavoro classificatore o demolitore o panegirico, ma un lavoro di riprova alle conclusioni dell'estetica. G. Schlegel nella sua *Letteratura Drammatica* lez. 1ª dice: « La storia delle arti c' insegna quello che fu fatto; la loro teorica quello che si deve fare. Ma questi due studi rimarrebbero isolati ed imperfetti senza un anello che li unisse insieme. La critica è quella che illumina l'istoria delle arti, e ne rende feconda la teorica. Essa paragona le produzioni de' grandi artisti, e sa scoprirvi le eterne bellezze che ne formano il pregio; valuta il loro merito relativo e per tal modo addita la via che seguir bisogna per giungere a produrre novamente opere stimabili ed originali. » Tale è il lavoro che ci pro-

poniamo di fare dentro i modesti limiti di un complemento al nostro studio sull'estetica, cercando, se ci sarà possibile di gettare un po' di luce sulle indecifrabili questioni della tragedia. È questa la parte della letteratura ancora soggetta a controversie infinite, e sulla quale ancora si accampano sentenze, giudizi, teorie, esempi, contraddizioni e confusioni d'ogni sorta, ed è per conseguenza a forza di tanto studiare, criticare, sbraitare la parte della drammatica la meno fiorente, anzi dai contemporanei giudicata morta addirittura, definitivamente morta se ci è permesso usare la celebre frase del Peracchi.

Maffei nel primo atto ci presenta il tiranno Polifonte che svela a Merope il desiderio di sposarla. Merope rifiuta con disdegno, ricordandogli l'uccisione da lui compiuta dello sposo e dei suoi figli, negando che l'ultimo, che Polifonte facevasi un merito di non aver ucciso, sia vivo; ironicamente maravigliandosi che così tardi l'amore abbia tocco per lei il cuore del re. Polifonte si scusa e difende di tutto; le guerre varie lo hanno finora distratto dai dolci affetti e dal pensiero della famiglia. Il tumulto ultimo del popolo, replica Merope, ti fa pensare a questo matrimonio che ti consoliderebbe sul trono. Polifonte resta confuso imponendole d'ubbidire. In questo entra

Adrasto annunziando la cattura d'un forestiero omicida, il quale viene introdotto. Polifonte e Merope si meravigliano della sua giovane età e del suo bell'aspetto. Egli narra esser stato assalito da un ladrone ed averlo dopo varia lotta ucciso e gittato nel fiume. Polifonte per assecondare il desiderio di Merope sospende la pena e spera chiarire il fatto. Egisto rimasto solo con Adrasto lo prega d'interporsi; gli giura che il ricco anello che gli fu trovato nel dito non è il frutto d'una rapina, ma gli fu dato dal proprio padre; glielo dona purchè s'interponga presso Polifonte.

Nel II atto Ismene narra e dipinge ad Euriso, confidente di Merope, il doloroso stato d'animo di lei per l'impostole matrimonio e per una triste notizia recatale da Arbante dalla Laconia. Polidoro che ha in quel paese la custodia dell'ultimo di lei figlio, trafugato all'eccidio, ha perduto di vista il giovanetto, cupido di viaggiare, ed essa ora teme che sia l'ucciso dal forestiere, dimostrando la possibilità di ciò con varî argomenti. Euriso le promette d'informarsi meglio da Adrasto; partono. Polifonte giunge con Adrasto che gli dimostra esser suo peculiare interesse sposar subito Merope ond'egli fa chiamar Ismene e le ordina di predisporre Merope alle nozze, rispondendo a

tutte le obiezioni che vuol essere ubbidito. Ismene parla con Merope; la compiange, ed essa l'assicura che sapute notizie del figlio saprà con la morte sottrarsi al tiranno. Giunge Euriso. Guarda, egli dice, che cosa aveva al dito il morto; un anello di tal valore non poteva possedere il figlio tuo Cresfonte allevato semplicemente sotto umile tetto. Ma Merope riconosce l'anello che portato cinque anni da lei, era passato a Cresfonte. La volpe simbolica v'è incisa: non è più possibile il dubbio. Cresfonte è morto! In preda ad una orribile disperazione Merope decide di togliersi la vita, dopo aver con le proprie mani trucidato il forestiero assassino del figlio suo.

Nel III° atto Polifonte al colmo della gioia, confida ad Adrasto che il matrimonio con Merope è ormai inutile: l'ultimo figlio di lei, segreta speranza dei nemici del re, è morto. Adrasto insiste perchè il matrimonio si effettui e si facciano gran pompe pei funerali di Cresfonte. Polifonte chiama a sè il forestiero Egisto, e, condonandogli la vita, domanda particolari; ma s'interrompe al giunger di Merope, e lo lascia con lei perchè la persuada non aver il re parte alcuna nel delitto. Merope fa legare Egisto da Euriso, e sta per trafiggerlo; ma come l'affetto figliale vietò ad Egisto di resistere, vieta l'af-

fetto materno a Merope di colpire. Sovraggiunge il re, rimprovera Merope dell'atto audace, e al dolore di lei si persuade che Cresfonte è veramente morto.

Nel IV° atto Adrasto assicura i confidenti di Merope che se non la persuadono alle nozze, il re è deciso di ucciderli tutti di propria mano. Ismene incontra Egisto addolorato dell'odio della regina contro di lui, e gli promette di ridurla a più miti sensi, e lo lascia addormentato sopra un sedile di marmo. Giunge Polidoro e si allontana Euriso, che si era confidato con lui, e gli aveva detto d'esser figlio del suo amico Nicandro e fido agli interessi di Merope. Polidoro prende Egisto addormentato per un servo, ed appressandosi Merope ed Ismene, si nasconde. Merope scorge Egisto addormentato e va per trafiggerlo; ma Polidoro l'arresta, riconoscendo in quello il caro figlio Cresfonte.

Nel V° atto Polidoro svela ad Egisto la sua origine e modera i trasporti del giovane che vuol correre a trucidare il tiranno. Si celano dietro le colonne. Entra Polifonte con Adrasto ed ordina a costui d'avvertir Merope che l'ora della cerimonia nuziale è giunta. Parte. Adrasto partecipa a Merope, che giunge con Ismene, l'ordine ricevuto. Merope s'avvia al tempio. Egisto

domanda a Polidoro di assistere alla cerimonia. Parte. Polidoro rimasto con Euriso parla dei tempi dell'ucciso re Cresfonte. S'ode tumulto. Ismene entra spaventata e narra: Egisto ha ucciso il tiranno con la scure del sagrificatore; Adrasto è caduto difendendo il suo signore; Merope ha fatto scudo del suo corpo al regicida, additandolo al popolo come suo figlio. Merope, Egisto, popolo irrompono sulla scena. Merope arringa i Messeni: Ecco Cresfonte, ecco il vostro legittimo re; ed il popolo applaude ringraziando gli dei e Polidoro del fausto avvenimento.

Il primo atto, come si vede, si svolge con molta naturalezza: è naturale in Merope il nascondere che sia vivo il figlio, in Polifonte l'infingere generosità, in Merope l'impietosirsi d'Egisto, ed in questo il raccomandarsi ad Adrasto. Con non minore naturalezza si svolge il secondo ed il terzo sino alla metà, dove la tragedia comincia a scuoprire i suoi difetti. Egisto che si sente disarmato davanti a Merope, quando questa vuole ucciderlo, sarà forse commuovente, ma non è verosimile. La voce del sangue, come dicevasi allora, smentita da numerosi fatti e negata oggi dalla scienza, salvo in casi di soggetti deboli ed isterici per i quali valgono ben altre ragioni, è qui esagerata, esagerata al punto

che, sebbene allora creduta, nessuno, neppure dei più entusiasti spettatori di Verona, avrà potuto persuadersene. Bellissima invece è la trovata, come si dice in gergo teatrale, della mossa del labbro di Egisto, la quale fa ricordare a Merope il suo Cresfonte; fatto naturalissimo e non raro, ma che doveva giuocarsi meglio per evitare scene, le quali fatte con abilità riescono commuoventi, con esagerazione ridicole. Si vede qui l'autore, che vuole ad ogni costo persuadere al pubblico che Merope è dinanzi al figlio, e che sta per uccidere quel figlio per il quale darebbe la vita. E questa smania, o meglio questo timore che il pubblico non abbia bene capito, conduce l'autore al precipizio, poichè non solo sulla scena, ma alla semplice lettura questo passo sembra comico, difetto aggravato dall'inesperienza che mostra l'autore della scena. Ma che bisogno aveva egli di rivelare reciprocamente la madre ed il figlio? È il pubblico ch'egli deve commuovere: questo già sa chi quelli siano, e quindi lasci correre libera l'azione, pur preparando il momento supremo, quel momento che Aristotele proclamava il più bello del teatro greco. Con la sua preoccupazione Maffei e con lui Voltaire e quanti trattarono quest'argomento, eccettuato forse l'Alfieri, va incontro ad un altro grande

inconveniente, quello di far apparire meno simpatica la figura di Merope. Una madre che ha un forte presentimento che quegli, ch'ella crede l'uccisore di suo figlio, possa essere questo figlio pianto, non può incrudelire contro di lui; il nostro sentimento non lo sopporta. Quel barlume di speranza dev'essere il filo cui si attacchi la vita del giovinetto, dev'essere il filo che regga sull'orlo del precipizio la madre esasperata ed anelante giustizia. E se questo filo dev'essere troncato ed ella gittarsi a capo fitto nel baratro della vendetta, devono prima esser distrutte tutte le illusioni, e l'animo di lei in preda ad un accesso di furiosa passione. Senza di ciò, il nostro sentimento non tollera lo snaturato tentativo, e condanna in Maffei quella madre che dà di piglio all'arme, mentre dubita ancora che quegli nel cui seno sta per immergerla, possa essere suo figlio; e la condanna più forte nel quarto atto, dov'ella torna di nuovo, e a tradimento, a tentare l'orrendo misfatto. Questa scena infelice per il sentimento, è infelicissima per la condotta. Egisto che si addormenta, e Polidoro che si nasconde per essere pronto al momento, sono mezzi vieti e volgari. Comica poi è Merope quand'entra con una scure in mano seguita da Ismene; e da farsa il destarsi di soprassalto d'Egisto, che e-

sclama: « O Dei!...... pur ancor questa furia! »
I quali difetti, veri difetti a quanto mi sembra non ancora avvertiti, non autorizzano punto le aspre censure che rivolsero al Maffei il Lazzarini, il Valaresso con la *Culiticutidonia*, l'abate Desfontanais e Pier Jacopo Martello; i quali furono subito confutati dal Cavallucci, dal *Culiticutidonio* del Maffei stesso e dal cavalier di Monhy, com'è noto. Anzi il Martello con gentilezza di animo riconobbe il suo torto e ritirò dalla circolazione quante copie potè del *Femia sentenziato*. Ma più aspra di tutte fu la critica del Voltaire. Dicesi che questi s'indispettisse della risposta in realtà cortese che fece il Maffei alla lettera con la quale egli gli avea dedicata la sua *Merope*, nella qual lettera, al dir del Pindemonte, le censure spuntano come nel cortigiano Alete

adorne in modi
Novi, che sono accuse e paion lodi,

Altri aggiungono che il Voltaire fosse punto dall'accusa che gli facevano i Parigini di aver tolto dal Maffei ciò che di meglio era nella sua tragedia; il fatto sta ch'egli scrisse sotto il finto nome di De la Lindelle un'aspra critica contro il Maffei, dove concludeva che la *Merope* di lui: « En un mot, l'ouvrage de Maffei est un très-beau sujet, et une très-mauvaise pièce. » E a

mascherare meglio l'infamia, che lo stesso La-Harpe, tanto suo ammiratore, non potè a meno dal rilevare, scrisse una risposta in difesa del Maffei contro il finto De la Lindelle, nella quale, rimproverato costui di rilevare soltanto i difetti e non i pregi, come ad esempio le scene tra madre e figlio, la narrazione ultima, e l'arte fina con la quale il Maffei fa pensare a Merope che suo figlio è l'assassino di suo figlio, dove è rimasto inimitabile (« Je trouve que M. Maffei a mis plus d'art que moi dans la manière dont il s'y prend pour faire penser à Mérope que son fils est l'assassin de son fils même »), afferma immortale l'opera del Maffei. Com'è noto, dietro invito del celebre Riccardo Brunk il Pindemonte imprese la confutazione di Voltaire, alla quale ci sia permesso aggiungere alcune osservazioni a dimostrare che non solo non sono difetti le cose con più acerbità rimproverate dal sig. di Voltaire, come ha dimostrato trionfalmemente il Pindemonte, ma sono anzi pregi, inestimabili pregi, che concorsero a rendere quella tragedia la regina del teatro italiano fino ad Alfieri. Ed invero Egisto che si raccomanda ad Adrasto nell'atto I, e gli fa dono dell'anello, è naturalissimo e bellissimo. Un giovanetto uscito la prima volta di casa, e che per essersi difeso da un assassino,

si vede condannato nel capo, non è naturale che si raccomandi? Non è naturale che Adrasto supponga la gemma rubata, e che Egisto, vedendo ch'egli se la vuole appropriare a forza, gliela doni, legittimandogliene con il consenso l'appropriazione, e che in compenso gli chiegga il suo favore? In questa scena si delineano stupendamente i caratteri: Adrasto si rivela vero ministro di tiranno, astuto, prepotente e ladro, e nel rubare cerca di persuadere il derubato di fargli un favore col prendersi un oggetto che a lui avrebbe potuto nuocere presso il re; Egisto si palesa giovine ingenuo e di buon cuore. Egli racconta che compiuto il diciottesimo anno *il padre lo chiamò dinanzi all'ara dei domestici dei, e lì piangendo dirottamente, l'aureo cerchio in dito gli pose, e volle che gli desse fede di custodirlo ognora; e chiama Giove a testimonio della sua sincerità.*

> Il sommo Giove
> Oda i miei detti, e se non son veraci
> Vibri sue fiamme ultrici, e in questo punto
> M'incenerisca.

E Adrasto, volpe vecchia:

> Un'arme è il giuramento
> Valida molto, e ch'adoprata a tempo
> Fa bellissimi colpi: ma tu ancora
> Non sai, che meco non ha forza alcuna.

Or lasciam queste fole; il punto è questo,
Ch'io per tuo bene al re non farò motto
Di ciò, e che tu altresì, s'esser vuoi salvo,
Altrui nol faccia mai.

Egisto:

Tanto prometto;
E credi come voi, purchè m'aiti.
Anzi purchè a salvezza in tanto rischio
Tu mi conduca, io di buon c r ti faccio
Di quella gemma un don.

E Adrasto di rimando:

Leggiadro dono
Per certo è questo tuo, quando mi doni
Quel ch'è già in mio potere, e ch'è già mio.

Quali mirabili contrasti fra l'innocenza e la malvagità, l'ingenuità e la furberia, l'ingordigia e la generosità, la prepotenza e la bontà! Quale macchietta indovinata, direbbe oggi un critico, nella spontaneità dei sentimenti, nella verità della scena, nella stupenda pittura dei caratteri! Ed i caratteri sono sempre conservati: Merope che al primo presentarsi di Egisto pensa subito se non potesse questi esser suo figlio, non è una sconvenienza, come dice il sig. De la Lindelle, perchè Egisto è un assassino, ma un'esigenza del suo carattere di madre. Una madre, che ricerca da 15 anni ansiosa il figlio, che perdette bambino, oh! non gli domanda certo prima di

riabbracciarlo la fedina criminale! Ella crede di ravvisarlo in ogni sconosciuto che ne mostri l'età, e s'irrita e piange se quegli le dimostra di non esserlo. Merope è madre, e come madre compare nella tragedia; e s'anco si voglia far riflettere che è pur regina, conviene riflettere allora che le regine greche non avevano l'etichetta francese, ma filavano, tessevano con le loro ancelle, e perfino lavavano i panni! I costumi dell'aristocrazia del *Mondo della Noia* di Pellairon erano sconosciuti ai Greci; ed altissimo pregio del Maffei è quello appunto di non avere imitato i tragici francesi, che ci presentano sulla scena eroi greci di nome, ma francesi nei pensieri e nelle abitudini, al punto da vedere nel sommo Corneille in bocca ai vecchi Romani le galanterie del suo tempo, sebbene egli vedendo rappresentare la prima volta il *Bajazet* di Racine gridasse: Voilà des Turcs bien français! « Si nous voulons, dice H. Taine (*Philosophie de l'art* - parte II, § VII, p. 136) chercher dans les gravures du temps les costumes de son théâtre, nous y trouvons ses héros et ses princesses avec les falbalas, les broderie, les bottines, les panaches, l'épée, et tout l'habillement, grec de nom, mais français de goût et de formes, que le roi, la dauphin et les princesses étalaient an son des

violons dans les ballets de la cour ». E non solo nei personaggi principali il Maffei ritrae al vero il carattere, ma ancora nei secondari.

Ismene, la quale alla imposizione del tiranno che siano la mattina seguente celebrate le sue nozze con Merope, non trovando lì per lì altro argomento a ritardare all'amata padrona queste abborrite nozze, dice che ella

dissimulato in vano
Soffre di febbre assalto: Alquanti giorni
Donare è forza a rinfrancar suoi spirti;

ha una trovata che non è un'arlecchinata, come dice il De la Lindelle, ma la verità della vita. È il debole che non avendo la forza del leone per respingere una prepotenza, ricorre all'astuzia della volpe; ma non è l'astuzia fina ed ingegnosa dell'uomo colto, sibbene quella dozzinale della persona volgare, furberia che consiste per lo più in una menzogna, come quella appunto che adopera qui Ismene. Il Maffei in questo passo si mostra osservatore acuto della vita, e preludia al dramma moderno a base di realtà, sebbene non sempre questa realtà sia quella che deve ricercarsi nelle opere d'arte.

E questo vero, questa vita reale domina assoluta nel carattere di Egisto, tanto acerbamente criticato dal De la Lindelle, il quale non vor-

rebbe che Egisto dovendo essere poi un eroe, ringrazî Polifonte di averlo liberato dalle mani di Merope, quando trovasi legato alla colonna. Il sig. De la Lindelle ha un falso concetto della tragedia e degli uomini: egli crede che la tragedia a nobilitare i suoi personaggi, li debba fare eroi sempre ed in tutto, eroi nella culla e negli atti della vita i più indifferenti. Questi uomini tutti d'un pezzo non esistono nella vita e non esistono nell'arte: l'uomo nella vita è continuamente modificato dalle passioni e dagli avvenimenti, e da questi fatto grande, vile, virtuoso, malvaggio, ecc....; e l'arte quest'uomo vuole, che tutti conosciamo, e per il quale siamo capaci di appassionarci, commoverci, poichè è l'uomo formato degli stessi nostri bisogni, delle stesse nostre passioni, e che vive nello stesso mondo dove noi viviamo. Egisto si crede fino a questo momento figlio di servo, cui null'altro spetta che il possesso di un piccolo fondo in Elide, ch'ei dovrà coltivare coi suoi sudori per poterne trarre di che vivere, e null'altro brama che rivedere i suoi supposti genitori, ritornare tra essi al patrio focolare, tra le foreste natie: la coscienza dei suoi diritti, è, come si vede, molto ristretta, e modesti i suoi desiderî, e per conseguenza nel suo animo, capace sì di grandi passioni, in que-

sto momento non possono queste destarsi, perchè ne mancano le cause. Aspettate più tardi ch'egli sappia di essere figlio di re, cui fu usurpato il trono, che egli sappia che quest'usurpatore gli uccise padre e fratelli, e sta per contaminargli la madre, allora lo vedrete ardere d'altissimo sdegno, lo vedrete in preda a terribile furore, allora lo vedrete diventato quell'eroe, che restituirà Messene al suo legittimo re. E questo studio della vita ha condotto l'autore a porre in bocca a Polifonte la minaccia di uccidere tutti i servi ed i devoti di Merope, ove questa non si pieghi al mattin novello alle abborrite nozze. Sig. De la Lindelle, ciò non è brutto com'ella dice, ma bello, divinamente bello: il tiranno che dopo aver messi in opera tutti i mezzi, vede Merope ancor ferma nel suo rifiuto, e pensa che ov'ella non gli si arrenda, il frutto di tante fatiche, di tanti misfatti, la corona Messena, è irreparabilmente perduto, oh! non esita punto a compiere, nonchè minacciare altre uccisioni: la vista del sangue più non l'arresta; e se pure non vi trovasse il conseguimento del suo scopo, vi troverà almeno la soddisfazione della sua ira, vi troverà la gioia della vendetta! Ma tutta questa ferocia, pur tanto naturale, non è ciò che ci discuopre l'autore, ma sibbene una semplice mi-

naccia che non s'intende di tradurre ad effetto, un artifizio per indurre i consiglieri di Merope a persuaderla nel loro interesse a dare la sua mano a Polifonte. E questo mezzo è il più spontaneo del mondo: trar dalla nostra le persone nelle quali si affida chi vogliamo persuadere ad una cosa, è lo studio continuo che noi facciamo; difficilmente noi affrontiamo direttamente la persona, ma quasi sempre cerchiamo guadagnarcene gli amici; e Polifonte qui, in tali circostanze non ha a ciò mezzo più efficace che la minaccia. Ma queste naturalezze, questa osservazione continua della vita non poteva certo garbare al sig. di Voltaire, il quale anzichè cercare l'effetto con la pittura viva e naturale degli affetti, si sforza far colpo con la rettorica, rettorica nei pensieri, iperbole nei caratteri, come brevemente vedremo.

Egli ci presenta nel primo atto Ismene che si mostra lieta con Merope che dopo 15 anni di guerra civile i Messeni siano per eleggersi un re. Forse sarà Merope. Questa manifesta i suoi timori per l'ultimo suo figlio Egisto scampato dalla strage di tutta la famiglia, affidato a Narbate e di cui Euriso va indarno cercando novella. Euriso apparisce, e dette vane le sue ricerche, espone il timore. Teme che Polifonte riesca

ad impadronirsi del trono. Polifonte, che sovraggiunge, propone a Merope di conciliare le ultime due fazioni rimaste, la sua e quella di Merope, con un imeneo, ricordando i suoi meriti guerreschi ed i servigi resi a Messene. Merope rifiuta l'oscuro soldato di Messene e dice voler conservare il trono al legittimo pretendente Egisto. Quali sono i suoi meriti? È certo che viva? ribatte Polifonte. Merope gli dichiara che l'unica via di piegarla a benevolenza, è rispettare i diritti di Egisto e parte. Adrasto consiglia Polifonte ad agire senza il consenso di Merope. « Già uccisi il re ed i suoi figli, io che il popolo crede lor difensore — dice Polifonte — non posso più oltre arrischiarmi; ho bisogno di questo matrimonio, altrimenti, riapparendo Egisto, il popolo si solleverà in suo favore ». Adrasto ne dissipa i timori e lo spinge ad agire.

II. — Uno straniero è stato arrestato cosperso di sangue. Merope lo apprende da Euriso e vuol vederlo. Ismene lo conduce. Come in una visione par a Merope di scorgere nei lineamenti gentili del supposto assassino i tratti del figlio Cresfonte (Egisto). Si duole della dolorosa illusione accresciuta dal suono della voce d'Egisto, il quale è anch'egli commosso e narra d'aver lasciato nell'Elide i vecchi genitori Policlito ed Argia; e

cupido di gloria, aver pensato d'arruolarsi nelle truppe di Merope per cui porgendo voti nel tempio presso il Pamiso, fu assalito da due masnadieri, dei quali uno fugò e l'altro uccise. Ismene giunge annunziando la proclamazione di Polifonte a re. Egisto parte fra le guardie, mentre Euriso raccoglie gli amici di Merope, ed Ismene la consiglia a piegarsi ad un matrimonio con Polifonte. Torna Euriso. « Tuo figlio è morto — dice a Merope; ecco la gemma di Cresfonte, che l'uccisore che or or vedesti, cercò di nascondere ». Merope è al colmo della disperazione. Adrasto giunge chiedendo da parte del re la mano di Merope ed il reo per punirlo. Merope acconsente al matrimonio a patto di trafiggere il reo colle proprie mani, e, partito Adrasto, assicura gli amici che si trafiggerà collo stesso ferro con cui avrà ucciso l'assassino, sottraendosi così a nozze abborrite.

III. — Narbate dolente della fuga di Egisto, al sentire che questi è ucciso rinunzia atterrito a presentarsi a Merope e fugge. Merope trascina Egisto incatenato alla tomba di Cresfonte. Sta per ucciderlo, non ostante che Egisto abbia affermato esser sua la gemma che si suppone aver tolto all'ucciso, quanto Narbate entra in tempo a sviare il colpo ed a svelare l'inganno. Polifonte è un assassino: è lui che trucidò la famiglia di

Merope; si guardi questa dall'infame matrimonio. Polifonte venuto per invitar Merope all'altare, si stupisce che ancor viva Egisto. Merope, confusa, atterrita, pregando Polifonte a non punirlo, ne suscita tutti i sospetti.

IV. — I quali sospetti Polifonte confida ad Adrasto, che lo rassicura. Merope chiede la vita d'Egisto. Polifonte lo fa condurre via, e minaccia d'ucciderlo. La madre si svela, e supplica per il figlio, che le rimprovera la sua debolezza. Merope è disperata che il soverchio amore abbia svelato il figlio al tiranno, ed esala lo stato dell'animo suo in un monologo appassionato.

V. — Egisto, Narbate, Euriso son nelle prigioni del tiranno. Il re invita Egisto a seguirlo all'altare, se vuol salva la vita, il baldo giovane, dimenticando la situazione della madre e sua, ingiuria il re. Merope giunge, e calma il figlio esortandolo a necessaria sottomissione e lo persuade a seguirli al tempio; ma Egisto dice che v'andrà per uccidere il tiranno. Narbate ed Euriso, rimasti, trepidano per la vita d'Egisto. Ismene, trafelata, si precipita sulla scena. « Qual colpo! ella esclama, neppur Ercole avrebbe vibrato l'eguale, il tiranno è atterrato!.. egli spira... ecco nell'istante che vi parlo, caduto sotto la scure d'Egisto con i suoi satelliti, non è più da temersi! »

Entrano Merope, sacerdoti, popolo. Merope lo arringa svelando l'esser vero d'Egisto. Il popolo applaude. In fondo alla scena, coperto da un drappo mortuario, si scorge il cadavere del tiranno.

Come si vede, il primo atto procede con sufficiente naturalezza, disturbata soltanto un po' da quell'Adrasto, consigliere di Polifonte, il quale ha troppa parte: non è naturale che un uomo, come Polifonte, dal nulla salito a tanta altezza, abbia bisogno di un consigliere che lo guidi. In Maffei, dove Polifonte era già vicino al trono per essere fratello del re, Adrasto non è che un ministro; e se talfiata osa dar consigli al suo signore, il fa con tali riguardi da non uscir mai dalla sua condizione di suddito, suddito messo a contatto con il re dall'ufficio che occupa di capitano delle guardie. Un'altra cosa che non piace in quest'atto è il troppo lungo sproloquio sull'origine vile di Polifonte e sulla nobiltà di Merope, di cui quegli aspira alla mano. Se vi è cosa antipatica, insopportabile in un lavoro drammatico, è quella che dicesi in gergo teatrale *tirata*, la quale è una delle cagioni per la quale i lavori italiani mal si reggono sulla scena, e ne sono tutti ripieni, cominciando dall'*Abramo ed Isac*, che secondo il D'Ancona è il primo componimento drammatico in italiano (1449), a terminare

al *Signor Lorenzo* di Paolo Ferrari, per non parlare degli autori viventi. Ci vuole tutta l'accortezza di vecchio autore per sapersene guardare, essendovi l'animo nostro portato naturalmente, allettato dal bisogno di esprimere i nostri sentimenti, mostrare la nostra opinione, e bene spesso dalla lusinga di trarre l'applauso con un po' di frasi e rettorica. Euripide stesso nelle *Supplici* non ha saputo guardarsene; e quando l'araldo tebano giunge in Elensi e domanda del re d'Atene, e Teseo gli risponde non esistere re in Atene, essendovi re tutti i cittadini, l'araldo irritato fa una tirata contro la democrazia, alla quale Teseo risponde con un'altra non meno lunga contro l'aristocrazia, tanto da far esclamare ad un critico che avrebbero meritata entrambi la galera per espiarvi leggiadramente la vanità del poeta, non essendo la tragedia un'elocubrazione di diritto pubblico. Voltaire, lo confessa egli stesso, scriveva per i Francesi, e fu senza dubbio attratto dalla smania di farsi applaudire, lusingando i sentimenti dei suoi contemporanei. Ed io non dubito punto ch'egli per aver campo a ciò, abbia a bella posta finto Polifonte di vile condizione, sagrificando il colorito storico della tragedia, il quale avrebbe voluto Polifonte di sangue reale, poichè in quell'epoca

eroica i troni ellenici erano riservati solo ai discendenti da stirpi regali, nei cui antenati contavansi semidei e dei; nè avrebbe mai osato aspirarvi uno del volgo, nè il popolo lo avrebbe sofferto. Ciò che avveniva allora ed assai spesso, erano le discordie in seno alla stessa famiglia reale; promosse dall'ambizione, e seguite quasi sempre da delitti atroci; ed è per questa ragione la favola del Maffei molto più di quella del Voltaire consentanea alla possibilità storica.

Nel II° atto vi è qualche bella scena, sebbene troppo artificiosa, specialmente al principio quando Merope sogna o crede di vedere in Egisto i lineamenti dello sposo. Precipitato è l'avviso dell'uccisione di Egisto, e di effetto dubbio a mio parere, la richiesta ufficiale che fa in questo momento Adrasto della mano di Merope per Polifonte. Meno naturale è il III° atto: quel Narbate che va via e ritorna, non si sa il perchè, al momento opportuno per arrestare la mano di Merope, e la sconsiglia dallo sposare Polifonte, svelandole terribili arcani, quando sarebbe stato prudente non mettere legna al fuoco, come si dice, ma tacere ed infingere, non è secondo la verosimiglianza. Impossibile addirittura è poi la scena tra Merope e Polifonte: come mai può costui limitarsi a semplici dubbi, senza av-

valorare i suoi sospetti, e trascinare nel IV° atto ancora quei dubbi che dovevano e potevano risolversi qui? Non giustificato abbastanza nel IV° atto è Polifonte, che scoperto l'inganno od equivoco di Egisto, non coglie opportunamente il destro per farlo uccidere, dicendo che è l'assassino del figlio di Merope, sbarazzandosi così di lui, prima che si diffonda la notizia del suo vero essere, specialmente poi se si consideri ch'egli aveva a tale scopo sparsa la campagna di sicarî. Bellissima è la fine di quest'atto, il quale termina con un monologo di Merope, degno della penna di Alfieri.

Il V° atto non piace punto: non è naturale Polifonte, che richiesto Egisto di seguire la madre all'altare, e lì giurargli fedeltà, risponde con dolcezza la quale mal dissimula timore e viltà, alle insolenze che questi gli vomita addosso. Egisto, riprovevole in tutta la tragedia, qui con la sua arroganza indispone addirittura il pubblico: egli non è un greco, ma un giovinetto francese; non un eroe, ma uno spavaldo. Egli che trovasi nelle mani di Polifonte insieme alla madre, la quale per salvargli la vita, nulla sa negare al tiranno, si comporta in una maniera così insolente da strappare la morte dalle mani stesse del pubblico. La fine dell' atto poi non è

che una traduzione libera di quello del Maffei, da cui, come dicevano allora e Francesi ed Italiani, e sentenziò poi il Lessing, fattosi giudice della contesa, il Voltaire tolse quanto di bello possa rinvenirsi nella sua tragedia, giudizio emesso anche dal Ginguené (*Histoire littéraire d'Italie* - Vol. VI, p. 102). Leggendo la quale si resta male impressionati anche per la mancanza di contrasto, in cui il De Sanctis sopra tutti riponeva il sublime e che il Sismondi lodava tanto in Maffei, specialmente nella scena 4ª dell'atto III, tra il furore di Merope e la rassegnazione d'Egisto. Quel Polifonte, che sembrava tanto terribile, diventa un vigliacco dinnanzi alla temerità di Egisto, senza che questa sua vigliaccheria faccia almeno trasparire dissimulata quella potenza che nel *Filippo* d'Alfieri, per es., fa temere questo monarca più quando tace, che quando parla. Merope neppure è all'altezza dell'eroina; ha animo troppo volgare, e sembra più che una regina di quell'epoca, una popolana dei tempi dell'autore, piena di odio e di altre basse passioni. Ismene ed Euricleo sono tipi incerti, nè affatto bene si delineano gli altri personaggi.

Domina poi l'artificio rettorico insieme alle sue inseparabili compagne, mollezza, gonfiezza e vacuità, in questa come nelle altre tragedie di lui,

sicchè io non esito di chiamarlo l'*Agatone* del teatro francese, trovandolo a costui somigliante anche nella gran corte di amici ed ammiratori, i quali si facevano strumenti dei suoi successi, organi della sua nomea, portando l'entusiasmo al punto d'invitarlo, con esempio allora nuovo per la storia della scena, a presentarsi al pubblico dopo la rappresentazione della sua *Merope*, e a forzare con grida la giovine duchessa di Villars, nel cui palco egli si trovava, ad abbracciarlo, secondo che ci narra il Condorcet.

Grande contrasto a Voltaire fa l'Alfieri. Questi ci presenta nel I° atto la protagonista della tragedia (Merope), che svela in dolorose parole l'ansia che l'opprime per la sorte dell'unico suo figlio, superstite all'eccidio di sua famiglia, consumato dall'usurpatore tiranno Polifonte. Polidoro, servo fedele a cui fu celatamente affidato il caro giovinetto, l'ha smarrito e lo va cercando; nell'istante in cui tutto converge a rinnovare nel cuore della madre e della sposa il ricordo dei passati dolori associati ai presenti, la causa abbominata di tutti, Polifonte, spinto più dalla politica che dall'affetto, avvicina l'infelice regina, le parla d'amore, le propone un imenèo. Merope lo respinge sdegnosamente.

II. — Il giovane Egisto, circondato dalle guar-

sciagura. Alle grida dolorose di Merope accorre Polifonte, che pur pieno d'una malvagia gioia nell'udire la morte del temuto Cresfonte, abbandona Egisto a Merope sperando ingraziarsela. Polidoro che riconosce esser la sua negligenza causa della disgrazia, giura di uccidersi dopo aver assistito alla morte dell'assassino.

IV. — Polidoro s'incontra con Egisto, e riconosciutolo, gli svela essere lui Cresfonte, il pianto figlio di Merope, ma troppo tardi! Il tiranno e la madre, sitibonda di vendetta, giungono alla testa delle guardie. Egisto, stretto da loro, attende la morte da un cenno di Merope, che lo rampogna con terribili parole e comanda alle guardie di ucciderlo. Ma Polidoro l'arresta dicendole: attendi; interrogalo; ci s'apprenderà cose interessanti su Cresfonte. Ma Merope non ascolta che il suo desiderio di vendetta, sicchè Polidoro la richiede di pietà, perchè Egisto è a lui figlio! Merope esita e sta per cedere, quando ripensando al proprio figlio ucciso, esclama: *il mio figliuol mi ha spento! Muori!* E Polidoro allora disperato grida: *è il tuo figlio!* Merope sbigottita chiede grazia, ed il popolo accorre. Il re ha paura; nega innanzi al popolo ciò che disse Polidoro: no, non è Cresfonte. Ma Merope risponde: se tu lo uccidi, la Messenia insorgerà come un sol

die, viene condotto alla presenza del re. Polifonte lo interroga ed egli narra il motivo del suo arresto. Un giovane sconosciuto lo ha provocato, assalito, ed egli, dopo aver atterrato l'assalitore, gli ha perdonato la vita, della qual generosità lo sciagurato non si è valso che per attaccarlo di nuovo a tradimento. Egisto, pieno di giusto sdegno, lo ha disarmato ed ucciso. Polifonte sente pietà del caso, ma dice che la giustizia dee avere il suo corso. Merope intanto accorre; non riconosce il figlio, ma una agitazione dolorosa ed inesplicabile la spinge ad interrogarlo; piena d'ansia lo preme, lo incalza con domanda su domanda. Polifonte insospettito, già inquieto perchè ignora ove s'asconda l'ultimo e temuto figlio di Merope, la fa arbitra della vita di Egisto e si ritira per spiare. Mille moti opposti commuovono l'agitata regina; or crede di veder il figlio in Egisto, or nell'ucciso; infine si ritira per abbandonarsi al cordoglio, intimando allo sconosciuto di non abbandonare la reggia.

III. — Polidoro sovraggiunge; egli ha trovato sul luogo ove Egisto uccise l'avversario, il cinto del figlio di Merope, il cui vero nome è Cresfonte. Il cinto è bagnato di sangue; dunque Cresfonte è morto. Polidoro non può più oltre celare alla madre infelice il segno manifesto dell'orrenda

sciagura. Alle grida dolorose di Merope accorre Polifonte, che pur pieno d'una malvagia gioia nell'udire la morte del temuto Cresfonte, abbandona Egisto a Merope sperando ingraziarsela. Polidoro che riconosce esser la sua negligenza causa della disgrazia, giura di uccidersi dopo aver assistito alla morte dell'assassino.

IV. — Polidoro s'incontra con Egisto, e riconosciutolo, gli svela essere lui Cresfonte, il pianto figlio di Merope, ma troppo tardi! Il tiranno e la madre, sitibonda di vendetta, giungono alla testa delle guardie. Egisto, stretto da loro, attende la morte da un cenno di Merope, che lo rampogna con terribili parole e comanda alle guardie di ucciderlo. Ma Polidoro l'arresta dicendole: attendi; interrogalo; ci s'apprenderà cose interessanti su Cresfonte. Ma Merope non ascolta che il suo desiderio di vendetta, sicchè Polidoro la richiede di pietà, perchè Egisto è a lui figlio! Merope esita e sta per cedere, quando ripensando al proprio figlio ucciso, esclama: *il mio figliuol mi ha spento! Muori!* E Polidoro allora disperato grida: *è il tuo figlio!* Merope sbigottita chiede grazia, ed il popolo accorre. Il re ha paura; nega innanzi al popolo ciò che disse Polidoro: no, non è Cresfonte. Ma Merope risponde: se tu lo uccidi, la Messenia insorgerà come un sol

tale efficacia che trasporta e ci fa dire ad Orazio, a Boileau ed alla caterva degli altri precettisti: per l'arte non vi son leggi e limiti: essa segue da per tutto il carro trionfale del genio! Alfieri continuamente ci dà il morto sulla scena alla maniera dei Romani: in questi era l'abitudine al sangue che obbligava l'autore a farlo scorrere sulla scena per commuovere quei rozzi soldati e frequentatori di circhi (v. nel Lessing: *Lacoonte*, p. 31); in Alfieri invece è la foga delle passioni che irrompe impetuosa, e travolge prepotente gli avvenimenti alla catastrofe. Ma Alfieri, a farsi perdonare dagli spettatori l'atroce spettacolo, non fa mai premeditare il delitto: sono le passioni determinate da imprevisti fatti che trasportano i suoi personaggi al sangue, senza che abbiano tempo e modo a ritrarsene; e così il pubblico viene sorpreso, trascinato alla sua volta quasi ad aiutare costoro, ed appena scomparsa l'illusione, prorompe nell'applauso.

I caràtteri poi sono tutti d'un pezzo: i personaggi sono sempre quelli da capo a fondo, sono sempre nobili ed elevati nella stessa bassezza delle passioni, passioni sempre umane. I fatti si svolgono con la massima naturalezza; e con non minore naturalezza nascono e crescono gli affetti. Nulla manca nella tragedia, ne vi è

di soverchio, come in Maffei ed in Voltaire, nel quale ultimo specialmente molto si potrebbe togliere senza che ne risentisse danno l'insieme. Il dialogo poi è come lo da fare l'Alfieri; è quel dialogo, sebbene talvolta stentato ed artificioso, sempre robusto, incalzante, tragico; è quel dialogo che vale più dell'azione; è quel dialogo che anche senza l'azione farebbe da sè la tragedia.

Alle altre critiche, specialmente del Calsabigi e del Cesarotti, rispose trionfalmente, come è noto, l'Alfieri stesso; nè del resto sarebbero mai state sufficienti a solamente appannare la straordinaria bellezza di questo lavoro, nonchè a diminuirne l'immensa superiorità rispetto ai precedenti. Ma questa gloria e questo trionfo deve l'Alfieri attribuire ad uno di quei momenti fortunati, in cui la nostra intelligenza, quasi all'insaputa di noi stessi, viene rischiarata da un lampo di genio, e partorisce quasi senza il nostro aiuto quelle opere immortali, che sono la gloria delle nazioni, le pietre miliari sulla via del progresso, o piuttosto si deve ripetere dall'ingegno fecondato da retti principii artistici ed estetici? É in altre parole la *Merope* dell'Alfieri frutto del caso, o di una teoria? Il rapido confronto da noi fatto fra le tre *Meropi* celebri non avrebbe per noi e per gli altri che un meschi-

nissimo interesse come abbiamo avvertito fin da principio, se non ci conducesse a rispondere a questa domanda, di altissima importanza per la letteratura e per l'arte: la nostra critica sarebbe sterile, e quindi inutile.

« Havvi, scriveva nel 1819 Göethe, rispondendo alla *Quaterly Review*, circa una critica poco benevola da questa fatta al *Carmagnola* del Manzoni, havvi, diceva, una critica distruggitrice ed una produttrice. La prima è falsissima: basta crearsi in mente una misura, un esemplare qualsiasi, e sia pure limitatissimo; quindi affermare che l'opera di cui si tratta non vi si accosta, che non val nulla: così il critico si dispensa da ogni gratitudine verso l'autore. Ma la critica produttrice è assai più difficile, perchè dimanda: quale è stato l'intento dell'autore? Era esso un intento ragionevole e savio? L'ha egli ben conseguito? Rispondendo a tali domande con senno ed amore, penetriamo noi medesimi nella intenzione dell'autore, e gli rendiamo utile la critica nostra ». Ora quale fosse il suo intento ce lo ha detto l'Alfieri stesso nei suoi scritti, nè alcuno gli ha mai negato di aver conseguito quell'ideale di tragedia ch'egli si era proposto. Ma è ragionevole e savio quest'ideale? è esso tale da doversi proporre a tutti? Se con

esso l'Alfieri fece meglio del Voltaire e del Maffei, fu per esso, o per la maggior potenza del suo ingegno tragico? Per rispondere a tali quesiti non basta evidentemente il confronto delle tre tragedie, ma occorre risalire al concetto stesso della tragedia: il confronto servirà ad avvalorare con l'esempio il responso della teoria.

PARTE SECONDA

Nell'ultimo capitolo del nostro *Fondamento dell'Esteticu* (pag. 272), noi parlando della poesia abbiamo detto che l'arte ed insieme il segreto del poeta sta nel destare nell'animo degli uditori tale un fiume d'immagini e di affetti da sbalordirli, impedendo che il ragionamento abbia tempo in loro da funzionare, e possa quindi la fredda riflessione distruggere o danneggiare quello stato di animo ch'egli va in loro generando. Due vie gli si presentano a conseguire questo intento: addormentare la funzione intellettiva, stillando soavi, inesprimibili emozioni nell'animo degli uditori, sicchè questi, sedotti dal piacere si abbandonino al poeta, quasi dimentichi di loro stessi, o distrarre la funzione intellettiva con il numero, la potenza, novità e vivacità delle immagini in modo da non dare ad essa tempo di pensare e riflettere, passando con arditi voli pindarici da un ordine ad un altro d'idee, con apparente interruzione del corso lo-

gico dei pensieri per far precipitare a valle la fredda ragione e rallentarne la foga nell'inseguimento, obbligandola a fermarsi per colmare la lacuna e poter passare, mentre l'animo rapito dal poeta fugge innanzi, ecc... ». Di questi due mezzi un componimento lungo non può usare un solo, e, pur dando ad uno la preponderanza, li adopera entrambi.

Così fa la drammatica, che è uno dei generi della poesia, e vuoi nel *delectare* che nel *prodesse* cerca impadronirsi dell'animo degli uditori per trasportarli nelle beate regioni del piacere, senza che il freddo ragionamento arrivi a scuoterli dalla dolce illusione, od in quelle determinazioni alle quali non si sarebbero altrimenti decisi. Ma la drammatica è quel genere della poesia che ne costituisce il passaggio alla prosa, sicchè partecipa dell'una e dell'altra, e quindi delle maniere, delle arti e delle risorse dell'una e dell'altra. E poichè questo passaggio, non è brusco, ma graduato attraverso una serie di componimenti, varî per forma e natura, a giudicare dell'indole della tragedia e a determinarne quindi il carattere e le leggi, occorre prima indagare quale sia il suo posto in questa scala.

Hegel nella sua *Estetica* (vol. II° part. III^a cap. I° sez. I^a) dice che il dramma ci presenta

l'alleanza del principio epico col principio lirico: « l'epopea, egli dice, ci presenta un'azione davanti agli occhi: ma quella rappresenta lo spirito nazionale nella sua sostanza e totalità, sotto forma d'avvenimenti e d'azioni determinate e subbiettive, nelle quali la volontà personale, lo scopo individuale e la forza delle circostanze come pure degli ostacoli esterni, conservano un'eguale importanza. Nella poesia lirica al contrario c'è la persona che nella sua volontà indipendente appare per se stessa ed esprime i sentimenti del suo animo. Il dramma che come l'epopea ci mette sotto gli occhi un avvenimento che segue un corso fatale, deve qui spogliarsi del suo carattere esteriore. Come base e principio deve apparire la persona morale in azione. Dico in azione, perchè il dramma non rappresenta i sentimenti interni in una maniera lirica in opposizione con gli avvenimenti esterni: esso mette in scena i sentimenti e le passioni intime dell'animo nella loro realizzazione esterna. Così l' avvenimento non sembra nascere dai fatti circostanti, esterni, ma dalla volontà interna e dal carattere del personaggio: l'azione drammatica non può esservi che in rapporto ai fini ed alle passioni personali. D'altra parte il personaggio non resta intangibile nella sua indipendenza solitaria: per la forza delle cose e delle circostanze in mezzo alle quali

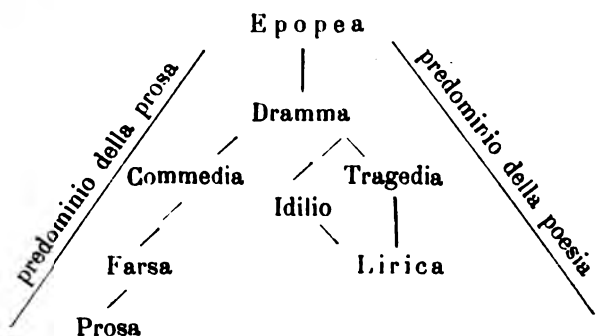
si manifestavano il suo carattere e la sua volontà, egli si trova gettato in lotta con altri personaggi; e quindi l'azione offre complicazioni e contrasti, attraverso i quali si matura lo scioglimento, contro ogni volontà e previsione, manifestando l'essenza propria e profonda dei fini, delle passioni e dei destini umani. Questo elemento sostanziale, che è una delle facce del principio epico, si manifesta in modo attivo e forte nella poesia drammatica. » E nella sezione III[a] dopo aver detto che « la poesia drammatica tiene il mezzo fra l'estensione dell'epopea e la contrazione della lirica », aggiunge: « Come il dramma riunisce in sè il principio epico e lirico, così la dicitura drammatica deve ispirarsi, ritemprarsi a questi principî. Il lato lirico in generale nel dramma moderno trova specialmente il suo posto lì dove il personaggio tutto occupato di sè, dei suoi sentimenti, delle sue risoluzioni e dei suoi atti, mostra nei suoi discorsi di conservare la coscienza di questa concentrazione interna. Quindi nell'esprimere i sentimenti che agitano il suo cuore, se egli vuol restare drammatico, bisogna che non sembri occupato esclusivamente di sè, delle sue impressioni e dei suoi ricordi, e si lasci andare a divagazioni senza fine. Egli si deve costantemente mantenere in rapporto con l'azione ».

Senonchè quel complesso di cause che hanno determinato nei nostri tempi la caduta dell'epopea, hanno influito anche sulla drammatica, in modo da farla vieppiù accostare alla vita, creando specialmente nella commedia quella forma e quel contorno reale, che per la sua realtà appunto costituisce la prosa, quella prosa, la quale, checchè ne dicano i trattatisti, io non so differenziare dalla poesia, quanto al contenuto, che per la verità della vita che domina in essa, mentre in questa signoreggiano le illusioni. Oggi più che mai quel principio epico, di cui parla l'Hegel, discendendo dalla sua altezza ed incarnandosi nelle varie fasi dello spirito moderno, è diventato la sintesi della vita reale, sintesi che sotto forma di favola si manifesta nella poesia drammatica attuale, e quindi ci fa vedere chiaramente i confini prosaici di questo genere di poesia. Si aggiunga la scena, che oggi si vuole vera, e non resta più di poetico che il soffio più o meno sentimentale che spira ai suoi personaggi l'autore, quando questi non siano prosaicamente degli uomini comuni, privi di forti ed alti sentimenti, infangati bene spesso nella melma delle passioni più volgari, insudiciati nelle più luride.

Ben è vero che la drammatica vi si è adattata: ma era possibile questo adattamento alle nuove

esigenze e forme dell'arte, se non avesse avuto in sè la possibilità a questa malleabilità e duttilità, mi si permettano le espressioni, se per la sua natura non fosse stata capace di diventar quasi prosa? Ma dentro a questa prosa che figura oggi nella commedia specialmente, vi è un filo di poesia che s'ingrossa, s'ingrossa fino a darci in alcune forme, ad es. nell'idillio e nella tragedia, la poesia nella sua forza ed espansione, nella sua apparenza e realtà. Quindi nella drammatica vi è l'unione del principio epico e del lirico, come dice Hegel, ma ciò esprime i suoi rapporti con la poesia, ma non con la letteratura in genere: l'Hegel ci viene a dire che la drammatica è un genere di poesia che partecipa dell'epico e del lirico, ma ciò non ci dice nulla, poichè ci determina bensì il genere della poesia, ma non ci mostra le sue relazioni con tutte le altre forme letterarie, non ci svela la natura della drammatica. Ma, come abbiamo osservato, ai tempi di Hegel forse non si poteva dire di più; la drammatica era ancora ben lungi dalle forme odierne, le quali specialmente ci svelano i suoi rapporti con la prosa, ci mostrano come essa sia l'anello di congiunzione fra questa e la poesia. L'epica fu la prima manifestazione letteraria dell'uomo, e da essa i vari generi di letteratura si

svolsero attraverso quelle forme che sappiamo dalla storia, specialmente della Grecia, la quale ci presenta come ultimi derivati nella maturità dei tempi la commedia e la storia. E questo che è processo storico, è anche processo scientifico: riducendo l'epopea noi possiamo arrivare alla prosa, se da essa togliamo la vivacità della fantasia e degli affetti; giungiamo alla forma più acuta di poesia, alla lirica, se invece riduciamo la parte espositiva. Il dramma è il primo derivato in ordine logico che ugualmente partecipi di queste due tendenze allontanandosi dall'epica: in esso comincia a sentirsi la prosa in quella vita umana, la quale subentra all'immaginaria ed eroica del poema; vi si sente la lirica nei sentimenti avvivati dall'espressione diretta dei personaggi e non pei più svelati dal poeta. Se questo dramma, che conserva ancora quasi intera la macchina del poema, riduce questa macchina, conservando il resto, comincia ad apparire la tragedia, ed anche l'idillio, in cui l'elemento lirico prende il sopravvento all'elemento epico, il sentimento alla favola, che nel dramma erano bilanciati e contemperati. Sopprimete addirittura nella tragedia la favola, ed avrete la lirica, la vera lirica nelle sue varie manifestazioni. E viceversa se nel dramma togliete quell'equilibrio fra lirica

e favola, dando il sopravvento a quest'ultima, voi avrete la commedia, in cui la verità della vita data dalla favola, può in assenza di questa essere supplita dal carattere dei personaggi, avendosi l'antica commedia di carattere, oggi quasi bandita dalle nostre scene. Sopprimete anche quel resto di poesia che dominava anche nelle sue forme più umili i personaggi, ed animava il filo degli avvenimenti, ed avrete la farsa, lo scherzo comico, e la pochade dei Francesi, dove casi curiosi della vita vengono amalgamati, raramente fusi, da un'immaginazione senza slancio, da una immaginazione il più delle volte prosaicamente stupida.

Come si vede non è dunque il lieto o triste fine che definisce la commedia, tragedia, ecc...., come si dice da tutti, ma sono le condizioni es-

senziali della loro natura. Il dramma non si differenzia dunque dalla tragedia, come dice l'Hegel, per essere uno spettacolo borghese che tiene il mezzo fra quella e la commedia, e per essere caratterizzato dalla possibilità di avere esito felice, esito che si fa triste soltanto per « una certa sensibilità raffinata che deriva dal dolore e dalla sofferenza, e che si trova così più interessante che in faccia a situazioni prive di dolore e che ci cadono ogni giorno sott'occhio » ; ma perchè in esso l'elemento lirico è contemperato dal prosaico, mentre domina assoluto, assorbe tutto nella tragedia.

Se fosse vero ciò ch'egli dice, la più gran parte delle tragedie sarebbero drammi, perchè potrebbero benissimo aver lieto fine senza nulla mutare ad eccezione di qualche minima circostanza: basterebbe forse che Argia non entrasse nella tomba, perchè l'*Aristodemo* cessasse di essere tragedia e diventasse dramma? Che Saul non si uccidesse, ma fosse disarmato da Abner e Micol, e da loro e dai soldati fuggitivi trasportato via dal campo, perchè la regina delle tragedie diventasse un dramma? Che Merope stessa in Alfieri non delirasse al momento di stendere la mano a Polifonte, in Maffei che Egisto si sapesse frenare o che non si fosse trovato al

momento della celebrazione dietro appunto al tiranno, o che la sacra scure fosse stata prima afferrata dal sacerdote, ed in Voltaire che il vecchio non avesse svelato a Merope essere stato Polifonte l'assassino del consorte e dei figli? Sarebbe bastato tanto poco a convertire queste tragedie in drammi? Evidentemente no: occorre come dicevamo, che l'elemento poetico signoreggi assoluto, e si riduca l'epico cedendo il posto al lirico; occorre che l'interesse, il quale nel dramma e nella commedia è dato dalla favola, qui sia dato dagli affetti; occorre che quel rapimento caratteristico della poesia, cui accennavamo poco fa, non potendo essere fatto dal cumulo e dalla forza degli avvenimenti lo sia da quella delle passioni, le quali con la lora veemenza investano l'animo degli ascoltatori e li trasportino là dove vuole il poeta. La tragedia è una vera poesia lirica, la quale può durare oltre quanto è permesso agli altri generi per la ragione che è sostenuta dal cozzo delle passioni, per la ragione che ogni personaggio è un poeta a sè, il quale certamente non potrebbe seguitare la sua lirica per quanto è lunga la tragedia, se non cedesse vicendevolmente il posto ad altri poeti, e l'insieme di queste loro poesie non fosse fuso in un tutto armonico, da costituire alla sua volta

un'altra poesia, la poesia della tragedia. La quale è una forte, veemente lirica oggettiva che risulta dall'accordo di più liriche soggettive, e deve per conseguenza conservare tutti i caratteri della poesia lirica, anzichè dell'epica, come il dramma e la commedia. E se ci facciamo a studiare l'origine della tragedia nell'istessa Grecia, troviamo ch'essa è appunto derivata dalla lirica, da quelle liriche che si cantavano in occasione delle feste di Dionisio: al poeta che parlava si aggiunse il popolo che gli rispondeva esternando le sue emozioni, il che costituì poi il celebre coro della tragedia greca; e da dialogo divenne poi pian piano discorso fra più interlocutori, e dalla celebrazione delle glorie di quel dio passò a quella delle geste di altri dei e semidei. Fu in una parola dalla lirica l'origine della tragedia, la quale scendendo dalla sua altezza, applicandosi e rigonfiandosi nella favola a scapito della poesia, generò la commedia. E che questo sia il processo naturale, lo possiamo vedere dal fatto costante che presso ogni popolo, il quale non riceva la sua coltura già bella e formata da un altro come p. e. avvenne nel romano, la drammatica si origina sempre dalla lirica, la quale incomincia a diventar dialogata e termina con l'essere rappresentativa.

Così fu nell'India (Du Meril: *Histoire de la Comédiè*), e così nella Grecia, e così, per non parlare di altre, della nostra letteratura. Troviamo nel primo secolo di questa fra quei tentativi spontanei di lirica, prima manifestazione della nostra gentile favella, numerosissimi esempi di liriche dialoghizzate. Basti ricordare le canzoni e ballate di Ciullo d'Alcamo (interlocutore, amante e madonna), di Mazzeo Ricco (madonna e messere), di Saldino (donna e messere), di Ciacco dell' Anguillara (amante e madonna, e poeta ed amante), di Chiaro Davanzati (amante madonna), di Lapo Gianni (amore e madonna), di Albertuccio della Viola (messere a madonna) di ser Monaldo da Soffena (messere e madonna), di Rustico di Filippo (amante e madonna); e nella letteratura provenzale si ha perfino l'esempio di una lirica condotta per dialogo fra un pappagallo spedito da un signore e la donna da questo amata. E le prime manifestazioni drammatiche profane furono in Italia appunto la pastorale e l'idillio, i quali sono chiaramente una lirica sceneggiata. Settembrini (*Storia della letteratura*, lez. LXVI. Il dramma nel seicento, p. 321) parlando della pastorale dice « Prima è ecloga, ossia dialogo; o pure è idillio, ossia immaginetta, scena; poi è pastorale, ossia favola e dramma... » Le stesse

stivi consideravano come vicino e presente il nume, del quale celebravano le glorie, e nel loro entusiastico commuovimento partecipavano in certo modo ai destini del nume, alle persecuzioni da lui patite, come ai trionfi riportati; era molto ovvio, che non solamente si presupponessero come note le avventure, alle quali quelle canzoni si riconnettevano, ma che si cercasse anche di richiamarle alla memoria mediante il racconto, ovvero di rappresentarle al vivo mediante l'azione. I precantori quindi del coro ditirambico interrompevano il cantico colla narrazione, e così s'accoppiarono l'epopea e la lirica ». Alla stessa guisa nacquero le rappresentazioni sacre presso noi: « il dramma, dice il d'Ancona nell'introduzione alle *Origini del Teatro in Italia*, è quasi foggia del culto, ampliazione della liturgia, svolgimento del cerimoniale ecclesiastico. Esso crebbe nelle basiliche in servigio degli uffici religiosi ecc., e nel capitolo IV del volume I prosegue: « L'intero Ufficio pasquale con il Passio cantato a tre voci, del diacono che appena accenta la parte narrativa dei Vangeli, del suddiacono che in tono acuto declama le parole di Pilato, di Giuda e degli Ebrei, e del sacerdote che con dolce canto ripete quelle del Salvatore, può dirsi invero prettamente drammatico ».

liturgia e diventa pratica di devozione, e può mescolarsi con elementi estranei così alle sacre cerimonie, come alla scenica rappresentazione. In un terzo momento il dramma cessa ugualmente d'essere una pratica devota e si muta in semplice rappresentazione morale, per passar quindi alla forma definitiva di dramma profano. »

E così in Grecia: Il Müller nella sua *Storia della letteratura greca* dice: « È comune tradizione degli eruditi che la tragedia e la commedia fossero originalmente un canto corale. Per l'istoria della poesia drammatica egli è questo un fatto di suprema importanza, che l'elemento lirico o il canto del coro ne fosse l'originario elemento. L'azione, ossia il destino del dio, o si suppone, o simbolicamente fu indicato dal rito del sacrifizio, mentre il coro veniva significando i suoi sentimenti intorno a questo destino. Fu il ditirambo, com'è noto, una entusiastica canzone a Dionisio o Bacco, che cantata da prima senza severo ordine dagli ebbri commensali d'un convito solenne, fu poscia, da Airone in poi, regolarmente rappresentata dai cori . . . . Con quel dato cronologico di Erotodo ben concorda che il famoso ditirambico Airone, come antichi gramatici attestano, abbia inventato il modo tragico, sotto la quale denominazione apertamente s'intende quella medesima specie di

E noi, aggiungeremo che anche senza il concorso dell'elemento religioso e del coro, la lirica conduceva alla tragedia, avendo i Greci sull'esempio di Terpandro dato moto e quasi interesse drammatico agl'inni, aggiungendovi un'azione (Plutarco; *Della Musica*). Quest'azione man mano cominciò ad essere interpetrata dalla mimica, la quale si aggiunse alla poesia producendo la tragedia. E se non vogliasi accettare quest'opinione, si abbracci pure l'altra che la tragedia sia derivata da un'imitazione religiosa del viaggio di Teseo a Creta, come ritiene il Centofanti (*Discorso sulla Letteratura Greca*, cap. III, § 2), quando quegli ito a Delfo per ordine del nume prende Venere a sua celeste guida, e sagrifica una capra che trasformasi in becco, donde il nome di Venere Epitragia. Fra le vergini che dovevano viaggiare con lui nasconde due giovanetti vestiti e camuffati da donne, precisamente come poi sul teatro fecero gli uomini le parti da donne. E prima di salpare dal lido prende i suoi compagni nel Pritaneo, va con essi nel Delfinio, e con rami di sacra oliva coperti di lana, fa l'offerta dei supplichevoli ed alza ad Apollo una religiosa preghiera, appunto come alle mutazioni delle sorti il coro della tragedia greca frappone convenevolmente i suoi canti. E la me-

moria di questo fatto veniva celebrata con arti mimiche nelle feste oscoforie sacre a Bacco e ad Arianna; ipotesi che egli conforta con la simigliante origine della Commedia. E nel capitolo III, § VI, dice parlando dell'origine della commedia: « I cittadini di Egina, tolta a quei d'Epidauro la statua di Damia e di Anxesia, celebravano intorno ad essa riti sacri e cori femminili con detti festivamente mordaci. Cerere giunta polverosa e stanca al pozzo di Calliroe nel territorio d'Elensi siede sopra una pietra che dalla tristezza della diva è detta Agelaste; poi entrata nelle case di Celeo, è rallegrata dai burleschi ed estemporanei versi di Giambo. E intorno a questo pozzo rappresentavano gl'iniziati mimicamente danzando il ratto di Proserpina, il correr lungo di Cerere, i ritrovati di Trittolemo. Poi sul ponte del Cefiso incontrati da molta turba, erano assaliti con festivi motti, e rozze e frizzanti piacevolezze, alle quali rispondevano gareggiando di spirito, ed il vincitore era coronato di bende. In ogni terra di Grecia dalle processioni falliche, o dalle vendemmie ed alle altre feste e conversazioni allegre prorompevano canti estemporanei e giocondi, motti e beffe pungenti, lo spirito insomma della popolare commedia...... »

Ma la cosa sarebbe rimasta sempre nello

stato di una pantomina religiosa, se non si fosse aggiunto l'inno sacro, i canti di ringraziamento agli dei, fossero Fallici, Jobacce se in onore di Bacco; Peani, Nomi, Iporchemi, Fileliadi, Dafniforici, Tripodiforici se in onore di Apollo; Upingi se di Diana; Juli se di Cerere, ecc.; fossero Euttici se s'imploravan favori, Prosodici, se si facevan processioni, Pegnia se si scherzava e beveva, Treni se si piangeva, 'Epicedi se si lodavan i morti, Encomi ed Epeni se i magnanimi, Embatterii se si andava ad oste, Epinicii se si festeggiava la vittoria, ecc.... Luciano parlando delle feste di Delo racconta che i fanciulli componevano danze cantando iporchemi; e la tragedia fu possibile solo allora che la mimica interpetrò il canto ed il canto espresse la mimica. Il coro che dapprima era tutto e poi man mano si ridusse a più circoscritte proporzioni, dimostra chiaramente quest'origine lirica, dalla quale la tragedia si allontanò solo per espansione. E se anche vogliasi accettare l' altra opinione, che rimonta ad Aristotele, la quale fa la drammatica derivata dalla rappresentazione delle epopee omeriche, dall'Iliade ed Odissea la tragedia, dal Mergite e dalla Batracomiomachia la commedia, si arriva alla stessa conclusione. « Scrive Ateneo,

dice il Volpicella, che i poemi d'Omero antichissimamente erano rappresentati, e abbiamo da un certo luogo di Achille Tazio, che i recitatori usavano in questo esercizio e vestimenta e armature e coltelli tanto ingegnosamente fabbricati, che si vedeano al vivo imitate le uccisioni e le morti. E tali rappresentazioni non poteano altrimente farsi se non dividendo la parte narrativa dall'altra dove eroi e numi erano introdotti a parlare; sicchè quella dovea cantarsi dal coro e questa recitarsi dagli istrioni. In questo modo i fatti che prima erano solamente raccontati si vollero in una tal quale maniera mettere innanzi agli occhi degli ascoltanti. La quale usanza fu, oltre a quello che si potesse alle prime stimare, antichissima tanto, che lo stesso Omero visibilmente la viene significando in certi versi dell'inno ad Apollo che furono troppo poco notati dai commentatori..... »

In questa ipotesi, a mio vedere avvalorata dal predominio che nelle antiche tragedie aveva quel meraviglioso, il quale è tanta parte dell'epopea, siamo egualmente ricondotti allo schema da noi innanzi tracciato, con la differenza che dall'epopea alla tragedia si operò un salto, col non passare per il dramma. E ciò era naturale; poichè, data l'indole religiosa della rappresentazione,

come abbiamo visto, e dei poemi stessi, che a quell'epoca erano considerati quali i libri sacri della nazione, ispirati ai poeti direttamente dagli dei, si narrò dal coro, come dice bene il Volpicella, la parte espositiva, e si rappresentò dagl'istrioni la parte oratoria, sicchè quella che nell'epopea e nel dramma è principale, divenne secondaria, e questa che è secondaria, principale; e la tragedia nascendo, si trovò ad essere una lirica dialoghizzata. E tale si conservò a lungo. « Sino alle guerre persiane, dice il Curtius (*Storia della Grecia*, vol. II, lib. III, cap. III), l'elemento lirico fu in essa predominante ». E quest'elemento lirico fu l'essenza della drammatica greca, la quale, al dire del Settembrini (*Storia della Letteratura*, lez. LXVII p. 323) era « poesia, poesia ideale »; tanto che i più degli scrittori attribuiscono la decadenza della tragedia dopo Sofocle all'abbandono della poesia. Così opinò Dionigi d'Alicarnasso, il quale parlando dei tre sommi tragici greci, rilevò che con Euripide la tragedia cadde « dall'altezza epica e lirica di Eschilo e Sofocle ». Così l'Engel nella sua opera *La Mimica*, dove dopo aver osservato che in Euripide vi è meno entusiasmo poetico che nei suoi predecessori, giunge a dire che se i Greci avessero proseguito sulla via da lui tracciata, a-

vrebbero anche dismessi i versi; e così lo Schlegel (*Letteratura Drammatica*, lez. XVII), il quale rileva che « lo stile di Euripide, appunto perchè mirava ad accostarsi a quello della vita comune, annunzia già la decadenza della tragedia. »

E questa natura lirica si conservò perfino nella commedia, la quale com'è noto ebbe con la tragedia comuni le origini, tanto che il detto Schlegel dice che « i suoi cori spiegavano sovente tutte le ricchezze della poesia lirica più bella e più inspirata; e di tanto s'innalzavano, che si sarebbe potuto trasportarle senza cambiamento veruno, in una tragedia ». Nella quale checchè si sia detto e si sia fatto, l'elemento lirico è stato sempre il segreto della sua eccellenza; e per essa lo stesso Schlegel trova bello il *Saulle*, bello, « pel volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura dell'alienazione di mente di Saul » (lez. IX).

Questo concetto, che della tragedia ci dà la sua esegesi, ci conferma l'analisi del suo contenuto. Esaminando la varia materia di che risulta la drammatica, troviamo ch'essa in fondo si risolve alla passione, ai cui aspetti, alle cui varietà corrispondono i vari generi drammatici.

E questa passione non può differenziarsi che

sotto due aspetti, quello della causa, da cui prende il nome, e quello del modo di svolgersi. La drammatica, la quale è azione, evidentemente non può considerare che questo secondo aspetto ammettendo la passione già formata. E questo modo di svolgersi della passione può essere individuale, e si manifesta letterariamente con le composizioni liriche; può essere sociale, e si manifesta con le drammatiche. In questo secondo caso non possono darsi che due ipotesi, cioè che la passione resti preponderante, domini assoluta nel corso della sua evoluzione, assorbendo tutto ciò che possa avere relazione con essa, e concorrere quindi al suo svolgimento, sia direttamente che indirettamente; o che essa si fonda con le altre passioni con le quali viene a contatto, con le passioni che trova nell'ambiente dove deve svolgersi la sua vita, nel suo cammino, e con queste formi un tutto, che si svolge per conto suo come una sola cosa ed ha una vita dipendente dalla propria indissolubilità. Queste due modificazioni, che può subire una passione nello svolgersi, questi due suoi modi di presentarsi sono i soli due casi possibili e ad essi corrispondono quindi due forme drammatiche diverse, la tragedia ed il dramma. Come si vede adunque il dramma è caratterizzato dal

complesso di passioni che lo costituiscono, le quali viaggiano insieme unite attraverso i suoi atti, ed il dramma termina quando questa fusione si rompe, o per cessazione di una delle passioni, come per es. per la morte di uno dei personaggi; o per scissione, come quando le cose si accomodano in modo da raffreddare tutte od alcune delle passioni, le quali si arrestano per conto loro, e quindi si rompe l'unione. Possiamo quindi definire il dramma *lo svolgimento di un complesso di passioni ridotte ad unità.*

Si vede quindi che accanto ad una o più passioni grandi possono trovarsi altre di minore intensità; ed accanto alle amorose le invide, alle serie le giocose: tutto ciò che può concorrere al cammino della massa, può associarsi ad essa, e trovar quindi posto nel dramma. Nella tragedia invece una sola dev'essere la passione dominante, e le altre non possono aggiungersi ad essa che in condizione subordinata; e quindi essa deve grandeggiare ed assorbire tutto. Deve dare l'immagine dei grandi eroi delle antiche tragedie dove essi sono tutto, così come erano tutto sul campo di battaglia, dove il volgo fuggiva al solo lampo delle loro armi. Ridotta quindi la composizione allo svolgimento della passione strapotente di un eroe, essa diventa la storia di

un veemente sentimento, essendo la grandezza degli affetti quella che rende eroe il protagonista. E poichè in essa la passione non può ingrandirsi che lievemente, per aggiunzione, a differenza del dramma, non potrà per conseguenza ingigantire che per contrasto; anzi solo per questo essa può diventar veramente strapotente. Potremo quindi definir la tragedia: *La storia d'una violenta passione contrastata.* Così l'intesero i sommi Italiani ed i sommi Francesi nei tempi moderni ed i grandi dell'antichità; e per conseguenza io porto opinione che nell'attuale determinazione dei vari generi della drammatica, in cui ad ogni differente bisogno, ad ogni diversa maniera di sentire corrisponde, si può dire, forma drammatica speciale, si debba restituire alla tragedia la sua natura, i suoi veri caratteri. Essa deve diventar una lirica, una forte lirica, e quindi deve in essa sparire tuttociò che possa distrarre l'animo dall'influsso di quella possente passione che la fa essere e la costituisce. L'uomo dominato da un prepotente affetto nulla ode, nulla vede attorno a sè, fuori di se stesso, della sua idea, della sua sventura o del suo amore; è, dicasi pure, un maniaco. È lo spettatore che deve quest'uomo riprodurre in sè, nulla può vedere alla sua volta fuori di lui, nulla ascoltare fuori delle sue parole, dei suoi

affetti, eccettuato quel poco necessario a farci comprendere le sue azioni, i suoi detti. Nè si obbietti che lo spettatore vede lui nel mondo, poichè quegli vive nella società ed in questa svolge i suoi atti; imperocchè quando si subiscono impressioni forti il mondo sparisce davanti ai nostri occhi, e se pure non scompare, ci disturba per lo meno, distraendoci, e ce ne sminuisce l'effetto. Aveva quindi ragione l'Alfieri quando spogliava le sue tragedie d'ogni incidente che non vi cadesse necessario, sicchè « in esse non si può quasi perder verso, senza che l'intelligenza e la chiarezza ne vengano ad esser lese moltissimo. Se si pensa che il riposo nelle cose appassionate vuol dare sospensione, e quindi notabile minoramento di passione, il che equivale a freddezza: e se si pensa che quando l'uomo ha cominciato ad essere commosso, egli vuole per natura sua non essere più interrotto, ed anzi vuol che la commozione sua crescendo sempre, all'ultimo termine della favola rapidamente lo conduca... (Parere di Alfieri sopra le prime sue 19 tragedie, *Dell'Invenzione*). Per questo nella sua *Merope* non trovansi Ismene, Adrasto, Euricleo; nessun confidente, nessun personaggio inutile, nessuna scena vana, nulla in una parola che strettamente non concorra all'azione. E quest'azione cammina diritto,

corre, precipita al suo fine; i personaggi nulla più vedono e sentono che il destino, il quale li trascina, incalza; e lo spettatore più nulla ode e vede che lo svolgimento di quest'azione soltanto, di questa sola passione che ora è anima dell'azione, e poi sarà la causa della catastrofe. Dato questo concetto, naturalmente la tragedia oltre all'indispensabile unità di azione, deve avere anche quelle di luogo e tempo; non che queste siano come quella indispensabili, ma essendo la tragedia ridotta ad una lirica, di questa assume le condizioni ed esigenze, e non può quindi per la natura stessa di questo genere di poesia durar molto e trasportarsi da un luogo ad un altro. Essendo ridotta la tragedia alla storia di una passione violenta, la quale sempre più aumenta d'intensità, evidentemente non può durar a lungo attraverso molti giorni, nè trasportarsi di luogo, senza che il cambiamento stesso non la rallenti e smorzi, distraendo ed affievolendo l'animo dei personaggi. E questa è la vera ragione del celebre precetto del Legislatore del Parnaso:

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théàthe rempli »;

e non le ragioni che adduce per combatterle il Manzoni sia nella Prefazione al *Carmagnola*, che nella celebre lettera « Sur l'Unité de Temps

et de Lieu sans la tragédie. » E per questa ragione non aveva torto la *Quaterly Review* di chiamar deboli le tragedie del Manzoni, non essendo possibile imprimere forza a ciò che deve trascinarsi a lungo, attraverso mesi ed anni e per luoghi diversi.

E questa celebre questione sull'unità di luogo e tempo non avrebbe agitato per tanto tempo i letterati, specialmente sul principio del nostro secolo, se si fosse ricercato il concetto e la natura della tragedia, derivando l'origine di quasi tutte le questioni dalla mancanza del concetto vero ed esatto delle cose. Ed allo Schlegel che obbietta « essere vietato un genere d'effetti particolari e profondamente tragici a quel poeta che si trova impacciato dagli angusti limiti dell' unità di tempo, poichè egli non può dipingere nè l'insensibile aumento d'un segreto desiderio dell'anima, nè il potere che esercita il tempo su l'universo, e l'unità di luogo richiedendo quasi sempre una disposizione della scena eccessivamente semplice, esclude ancora la pompa teatrale e tutto ciò che incanta gli occhi. » (*Lett. Dramm.* lez. XI); rispondiamo che, anche ammesso per vero tutto questo, l'autore faccia allora il dramma e non la tragedia. Anche nell'*Agide*, nel *Filippo* e nel *Bruto* dell'Alfieri, nell'*Agamennone* e nelle

Eumenidi di Eschilo, nelle *Trachinie* e nell'*Aiace* di Sofocle, nell'*Ercole Furente*, nell' *Ifigenia* in Aulide, nell'*Andromaca* e nelle *Supplici* di Euripide sono le dette unità di luogo e tempo violate, ma gli antichi quasi non conobbero il dramma ed Alfieri nol volle conoscere, perchè forse il suo spirito irrequieto e l'ingegno süo eminentemente tragico non gliel consentivano; e nessuno vorrà certo affermare che i predetti tre suoi lavori siano fra le migliori sue tragedie. La differenza tra la tragedia ed il dramma sta principalmente in ciò che la tragedia prende le passioni subitanee e forti, il dramma le lente; in quella i personaggi agiscono per impulso di passione, in questa per ragionamenti; lì il delilto è il più delle volte impreveduto, violento, quasi operato da forza irresistibile, e quindi quasi involontario, qui lentamente meditato, preparato, voluto in una parola. E per preparato non si deve intendere dai personaggi, ma dall' azione; i personaggi possono bensì spiare il momento fin dalla prima scena del 1° atto, ma questa premeditazione nello sviluppo dell'azione deve subire tali e tante vicende da riapparire all'ultimo quasi improvvisa, da colpire in mezzo allo stupore e rammarico generali. Nella *Merope* di Alfieri, Egisto si propone sì la vendetta, ma non pensa ad ottenerla sul mo-

mento; lo sviluppo dell'azione lo porta a pensare anzichè ad essa alla sua salvezza ed alla salute della madre. Ma all'ultimo della tragedia, quando *Merope* nello stendere la mano al tiranno, pallida, tremante, esclama:

> O di Cresfonte inulta ombra dolente,
> Perdona, deh! l'involontario oltraggio:
> Per te fui madre; e pel tuo figlio io vengo
> Alle nozze di morte. A fero passo
> Mi traggi, o figlio... Ma, se in vita resti,
> Assai son paga.....;

e poi in preda al delirio:

> Che fo? Misera!... Oh giorno!...
> O terribil momento!... La mia destra
> Dunque.. Ma, oh vista!.. insanguinato, fero,
> Minaccioso Cresfonte ecco interporsi!..
> Ahi!.. dove fuggi?.. Ove son io? Pietade,
> Messeni.....

Allora solo Egisto esclamando:

> Oh! rabbia! E soffrirò?...

strappa la scure di mano al sacerdote, si avventa a Polifonte e lo atterra d'un colpo.

Nel dramma invece dove la velocità dell'azione è molto minore, e dove la vita ed il mondo circostante appaiono continuamente intorno all' a·

zione principale, sino al punto da sembrar talvolta di sviarla, come in alcuni drammi di Shakespeare, la nostra attenzione è continuamente distratta e può farci così riuscir inattesa la fine, mentre è da lungo tempo preparata nell' animo dei personaggi e dallo svolgersi degli avvenimenti. E quell'inatteso, quell'improvviso della tragedia dovuto ad un moto irresistibile dell'animo, che sforza loro malgrado il passo e la mano là, dove senza la violenta ed improvvisa passione non li avrebbe spenti, fa loro perdonare dallo spettatore bene spesso il delitto, e serve a generare nel petto di costui con la smisurata potenza della passione quel sentimento del sublime, caratteristico della tragedia, il quale conferma ancora una volta la nostra teoria.

Mostrammo già nel nostro libro d'Estetica come il sentimento del bello sia calmo, sereno e gioviale, ed il sentimento del sublime cupo ed estenuante; quello frutto di tranquille e liete passioni, questo di convulse e terribili. Quest'ultimo sentimento è quello che deve dominare assoluto nella tragedia, anzi Kant (*Del sublime e del bello*, cap. II°) per esso la differenzia dagli altri generi della drammatica. La qual caratteristica della tragedia ci vien rilevata da tutti gli scrittori: Curtius (*Storia della Grecia* - vol. II°, lib. III°,

cap. III°) dice che « la tragedia presso i Greci trasportava in una sfera più elevata e con tutti i mezzi dell'arte cercava di rappresentare certe condizioni che trascendessero di molto la misura della vita comune; » A. Guglielmo Schlegel (*Letteratura drammatica* - lez. VI[a]) dice che « il poeta tragico vede il suo oggetto in una sfera elevata e ne riceve la legge ». E la ragione di questo sublime si ritrova nell'idea fondamentale della tragedia che tutti gli scrittori ripongono nel combattimento degli eroi contro il destino. (Si guardi il Menzel nella sua *Letteratura tedesca*); sicchè i caratteri tragici si elevano a tale altezza dove, al dire dell'Hegel (*Estetica*, vol. II° cap. III) « sparisce tutto l'accessorio, spariscono i semplici accidenti dell'individualità, e gli eroi tragici, i quali sono i rappresentanti vivi di queste sfere elevate dell'esistenza umana, dove essi sono grandi e forti già per se medesimi nella loro indipendenza, sono sotto un certo aspetto situati a guisa delle opere della scultura. E sotto questo punto di vista, le statue e le immagini degli dei, come quelle che sono di una natura più semplice degli altri, esplicano assai meglio i grandi caratteri tragici dei Greci che tutte le note ed i commenti. » Nè si creda che con la sparizione della civiltà greca sia venuta meno questa causa di

sublimità, poichè il destino sotto altra forma si ritrova anche nella civiltà cristiana. « Il fatto antico, scrive il Graf (*Studi Drammatici* - La vita è un sogno - p. 5) è una ferrea ineluttabile necessità che s'impone da fuori e non s'interna negli strumenti involontari dell'opera sna; il destino medievale cristianizzato è un influsso che si trasfonde nelle creature operanti, e ne altera la natura, e si raccoglie in esse come in centri di energia per poscia irradiarsi in azione novellla ».

Questa sublimità per continuare non vuole interruzioni; e poichè è data dalla passione che svolge la tragedia, nulla deve in questa incontrarsi che la distragga, ma si deve poterla seguire direttamente nel suo corso accelerato verso la catastrofe, dove l'animo sconvolto si riposa alfine da tanta emozione.

Ma, si dirà: una tragedia cosiffatta non è vera: non è questa la realtà della vita.

Non ripetiamo ciò che abbiamo detto, ed a lungo dimostrato nel citato libro d'Estetica nel capitolo dell'arte; ma soltanto osserviamo con il Taine (*Philosofie de l'art* - chap. III°, p. 36), che se veramente ideale dell'arte è la riproduzione della realtà, allora volete sapere qual sarebbe la miglior tragedia, la miglior commedia ed il miglior dramma? La stenografia dei processi della corte d'assise.

Il Settembrini parlando dell'*Aminta* del Tasso (*Storia della letteratura* - lez. LXVI), grida: « Non mi state a dire che il mondo così rappresentato non è vero: il vero non è solo il reale che contenta la ragione: l'amore non ha che fare con la ragione. Il Tasso vi rappresenta l'anima sua innamorata che vede nel mondo soltanto la donna sua, e tutto il resto è niente, ed ei la trasporta seco in una regione ideale dove le dice quanto ei l'ama », ecc. L'*Aminta* è la rappresentazione d'un mondo tutto ideale, pieno di luce, d'amore, di ebbrezza, di malinconia, di gioia, di voluttà; è come un bel fiore campato in aria e per pochi sottilissimi fili attaccato alla terra: è un sospiro alla felicità. »

Ed una maledizione alla sventura è la tragedia, sorella carnale dell'idillio, come vedemmo: il suo piacere è il piacere del sublime, come abbiam detto, e Guglielmo Schlegel (luogo citato) così lo descrive presso i Greci: « L'ansia di vedersi svolgere sotto agli occhi que' casi miserabili, e la sospensione degli animi, e l'ammirazione degli eroi che parevano indomiti nella battaglia contro virtù a loro superiori, destava il piacere negli animi; un piacere che aveva più dell'acredine che della dolcezza, che metteva i brividi nel sangue e faceva spremere le lagrime

dagli occhi, ma non pertanto un sentimento vero di diletto, come quello che dà l'aspetto di monti sconvolti e desolati da un grande cataclisma, o la vista di un bel quadro in cui si raffiguri al vivo l'eccidio di due eserciti che sono alle prese, e le rovine e gl'incendi d'una città mandata a sacco. » E per concludere diremo col Bozzelli (*Dell'imitazione tragica* - introduz. vol., I° p. 17): « La bellezza e la difformità, del pari che il piacere ed il dolore, risultano in noi da impressioni istantanee e non da calcoli algebrici, da voli impetuosi e non da giudizi riposati. » Volo dunque impetuoso, impressioni istantanee e forti, ecco la vera tragedia!

Ma la tragedia allora non sarà più rappresentabile.

Che importa? lo era quando nulla aveasi di meglio per la scena; ma oggi, che il dramma stesso va acquistando perfino coreografia e musica, come nella *Cleopatra* per es. e nella *Teodora* di Sardou, non può la tragedia anche sotto forma più teatrabile, mostrarsi sulla scena. È il pubblico che avvezzato ai grandi spettacoli, alle magnificenze della coreografia, mal s'adatta alle azioni nude di pompa, o per lo meno di quel contorno e movimento scenico, che illude i sensi esterni. Quando, al dire del cavalier Boz-

per la rappresentazione, ma per la lettura soltanto. Nel Medio Evo i celebri sei drammi religiosi della monaca sassone Rosvita del monastero di Gandersheim, scoperti a Parigi nel 1845 da Carlo Magnin, non furono scritti che per esser letti; e nei tempi moderni, per tacere di altri, l'*Adelchi* ed il *Carmagnola* del Manzoni, l'*Arnaldo da Brescia* ed il *Filippo Strozzi* del Niccolini con questo solo intento videro la luce. La tragedia fatta senza lo scopo della rappresentazione rende libero il poeta dalla preoccupazione continua della sceneggiatura; il suo estro non è vincolato da tecnicismo che ora interviene a troncargli uno slancio del sentimento, ora a modificargli un affetto, ed ora a domandargli di prolungare una passione: il poeta ritorna poeta, e la sua lirica non ha altra misura e guida che il sentimento. Nè si dubiti che una tragedia letta possa non offrirci i diletti della rappresentata, poichè la nostra fantasia educata e abituata alla scena, ci fa vedere anche alla semplice lettura la rappresentazione, in quella guisa che ai comici fa vedere fin dalla prima lettura tale il successo quale realmente sarà, potendo essi indicare fino ad ogni scena e ad ogni frase quale sarà l'impressione del pubblico. Cesare Rossi mi diceva un giorno che da trent'anni che calcava la scena

tollerarsi, per es., una Giannoni, testè mancata all'arte, quasi vecchia, fare ancora la prima attrice giovane, come si chiama nei ruoli delle compagnie, o la Glech dall'aspetto di 27 o 30 anni fare l'ingenua e magari la bimba; ma non mai potrebbe ciò tollerarsi in una tragedia dove tutto deve tendere a concentrare gli animi, ed urta il pubblico perfino la voce di Ernesto Rossi, resa dalla mancanza di qualche dente, un poco sibilante.

La tragedia non rappresentabile, in cui la sceneggiatura sta solo a rendere possibile l'azione sgorgante dall'accordo delle liriche dei varî personaggi, è l'epopea dei nostri tempi, è l'unica forma sotto la quale possa l'epica aspirare al futuro.

Alessandro Manzoni nel 1830 in una lettera, in data del 25 maggio, al sig. Luigi Fratti, sconsigliandolo dall'impiegare il tempo e l'ingegno allo studio dei suoi versi, scriveva con profondo rammarico: « veda, di grazia, che luogo tenga ormai la poesia nelle cose di questo mondo! » E da quel giorno ad oggi il suo posto è andato sempre più in basso, sino quasi al punto di scomparire per alcuni suoi generi, fra quali l' epica. « Dinanzi al vero storico, ha scritto il Carducci (*Confessioni e battaglie* - vol. I° — *Le odi bar-*

bare - p. 147), il quale, gloria e tormento del secolo nostro, pervade oramai tutto il pensiero umano, la poesia compie di spegnersi. Tant'è: a certi termini di civiltà, a certe età dei popoli, in tutti i paesi, certe produzioni cessano, certe facoltà organiche non operano più. La epopea intanto è sotterrata da un pezzo: violare il sepolcro della gran morta cancaneggiandovi su, anche se non fosse indizio di svogliatezza depravata, non diverte. Il dramma agonizza, e i troppi medici non lo lasciano nemmeno andare in pace. La lirica, individuale com'è, pare che resista, e può durare ancora qualche poco, a condizione per altro che si serbi arte! se ella si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale e del tale altro, se ella si abbandona a tutte le rilasciatezze e le licenze innaturali che la sensibilità e la sensualità si concedono, allora, povera lirica, anche lei la vedo e non la vedo: se ne potrà fare in prosa come e quanto se ne vorrà, in tutte le prose; e il nostro secolo ne ha molte. » Ma come potrà oggi questa lirica serbarsi arte? Come sfuggire alla sorte di diventare la secrezione della sensibilità e preda di tutte le rilasciatezze e licenze che la sensualità si concede? Evidentemente in un solo modo, collocandosi ad un'altezza dove

questa sensualità non giunga, dove i suoi fetori non possano infastidirla. E quest'altezza non trovasi che nei campi della tragedia, la quale, come abbiam visto, è una poesia lirica, risultante dall'accordo di più liriche individuali. L' epopea è morta: interprete un dì della vita e dei bisogni dei popoli, oggi più non risponde al sentimento moderno, alle esigenze della nuova società. Ma quei bisogni pur restano, e le esigenze vivamente domandano di essere soddisfatte: solo la tragedia, sotto la forma da noi stabilita, può essere da tanto. « Vi sono, dice lo stesso scrittore (*Confess. e Batt. - Critica ed Arte* - pag. 194), due età della poesia e diversi tempi per i poeti o pe' rimatori. V'è una prima età, nella quale tutto il popolo fa la sua poesia, tutto il popolo la canta: l'epopea è l'aureola della nazione, è come lo splendore che cinge il castello dei gloriosi nel limbo di Dante,

. . . . un foco
Ch'emisferio di tenebre vincia:

meglio ancora, è la fiamma e la luce che esce dalla conflagrazione e dalla incandescenza dei vari elementi del popolo che si fondono in nazione. Quella è l'età barbara, l'età eroica, l'età divina: allora la critica non c'è o c'è sotto la forma di Tersite, e si bastona. Altra età corre,

quando un popolo uscendo da uno stato di barbarie non eroica, ma prodotta e provenuta dallo scadimento e dalla corruttela vuol rinnuovarsi e restituirsi: allora la poesia è una forza e un fattore insieme di civiltà; e il poeta è anche critico e pone egli stesso le ragioni e la teorica dell'arte sua. È l'età politica; e Dante chiama savi i poeti, e scrive la *Commedia* e il *Vulgare Eloquio*, e commenta egli le sue canzoni nella *Vita nuova* e nel *Convivio*. E vi sono età splendide, che la poesia non è più nè produzione naturale e spontanea del popolo, nè elemento e fattore necessario d'incivilimento, ma è un gran bisogno estetico di tutta la società. Sono le età artistiche per eccellenza ecc... E vi sono infine altre età meno splendide, nelle quali essendo una nazione sul trasmutarsi a nuove condizioni politiche, i poeti, i quali non dirò con una frase antica che siano voti veramente, ma che hanno da natura, come certe bestie, l'irrequietudine nervosa innanzi al terremoto, cominciano trasmutando essi certe forme dell'arte che hanno finito di svolgersi. Sono le età critiche, ecc... Vi sono finalmente altre età, nelle quali quell'ordine sociale che ha fatto la rivoluzione, a rifarci dei digiuni di una volta e delle continenze eroiche della lotta, irrompe nei godimenti della vittoria,

del potere della vita; e inebriato di sensualismo slabbra le forme dell'arte, e ne versa i liquori e i profumi per la strada, e i monelli ne bevono facendo giumella delle palme, e ne lambiscono i cani. Allora la poesia se ne va, se già non se ne è andata. » Noi siamo in quest'ultima età, in cui il sensualismo assorbe tutto; la poesia, coscienza di un mondo avvenire, come la proclamava Mazzini nel 1832 (*Ai poeti del secolo XIX.* — Pensieri) più non è; quell'età dei poeti vati è passata. Ora non resta che la poesia godimento, e questa poesia, non può vivere che poggiando in alto, verso il sublime, poichè il sentimento del bello è degenerato nelle piacevoli sensazioni. Il solo sentimento del sublime è oggi l'unico possibile, e messo in voga dall'influenza che esercitano sulla letteratura la poesia nordica, e le scienze, specialmente le naturali. Ma v'ha di più: l'indole stessa della nostra società porta al sublime. Questa non ha più sentimento per il bello; in essa non sono la tranquillità, spensieratezza, gaiezza e giovialità delle epoche passate, ma solo nervosismo, spinto fino al rifinimento nervoso dello stato ipnotico. La sua vita non si esplica più, come una volta, in uno stato di serena calma e di gioconda attività, ma di moto convulso, di precipitazione, lotte e catastrofi. La nostra so-

cietà corre a gran vapore, non so, se verso la fortuna o la sventura, la ricchezza o la miseria, la potenza o la ruina, la gloria o l'infamia: essa corre con moto vertiginoso e continuamente accelerato, e più non trova emozioni che nelle forti impressioni, negli straordinari ardimenti, nelle improvvise veementi scosse; tutto è immane e terribile, tutto subitaneo e rumoreggiante. Colossali fortune balzano su all'improvviso, mentre illustri casati e temuti cresi scompaiono dalla faccia della società, come atterrati da terremoto; sconosciuti volano sull'altare della venerazione pubblica, e non meno rapidamente ne scendono; il popolo, bestia veramente senza testa, secondo quel filosofo greco, atterra e suscita a seconda dei suoi furori, e cieco si fabbrica un freno, che domani furente spezza; oggi si crea un idolo e domani lo strugge. Qual lirica, qual dramma, qual poema potrà farsi interpetre di tanta rapidità di rivolgimenti, di tante scosse e di tante catastrofi? Come potrà oggi la poesia cantar la valle di Tempe, l'età di Saturno, le innocenze campestri, la pace dell'anima e la gioia della coscienza? Il poema è frivolo, il romanzo lento, il dramma leggero; occorre forza, rapidità, occorre la tragedia; non v'è poesia fuori di essa; la nostra società, scrissi io già nell'*Ida*, ed il pub-

blico del teatro Manzoni approvò, non conosce oggi poesia fuori del suicidio.

« Nell'arte contemporanea, scriveva il Trezza nei *Nuovi Studi Critici (Umorismo lirico* — pag. 179), si va facendo una rivoluzione latente, che ne cangia il contenuto e le forme. L'epopea e il dramma, a malgrado degli sforzi postumi per risuscitarli dal loro sepolcro, son tramontati per sempre; e la lirica, solo superstite a tanti naufragi poetici, spezza la forma ed i ritmi antichi, mettendosi audacemente per una via che meglio risponda al nuovo concetto delle cose ». Ma la nuova via non è quella ch'egli addita dell'umorismo lirico; l'umorismo è morte, è l'espressione dell'impotenza, e non del disprezzo, come disse taluno: il disprezzo tace, l'impotenza sbraita e si sfoga. La nuova via è la tragedia. Alla rapidità degli avvenimenti ed imponenza dei fatti l'animo nostro resta attonito non altrimenti che al meraviglioso dell'epica; e niun altro che il tragico può farsi poeta della titanica lotta continua, la quale è la vita della società in oggi, lotta continua d'interessi e di passioni, lotta nelle opinioni, nelle urne, nelle piazze, e nelle famiglie, con discorsi, scritti, cospirazioni ed armi; niun altro che il tragico può essere il poeta degli sconvolgimenti continui

finanziari, morali, sociali, politici e religiosi; niun altro che il poeta tragico può cantare il forte che schiaccia il debole, ed il debole che non cede, non si rassegna come una volta alla sua sorte, ma resiste, ma freme, ma congiura, ma torna alla riscossa e trionfa. Il destino, contro cui lottando, gli eroi greci si rendevano sublimi, è oggi sostituito da un altro grande coefficiente di sublimità, l'azione e la reazione spinte all'eccesso; è sostituito dall'urto di passioni immense e che echeggiano in milioni di petti, quale ruggito d'immane tempesta.

E questa tragedia-poema fu presentita dagli italiani già. Il mio illustre professore F. Nannarelli nel *Discorso su Alessandro Manzoni* (pag. 16) dice: « Bisognava agire, bisognava preparare il futuro riscatto. Per chi volesse operare all'aperto, qual via rimaneva dinanzi ad una polizia sospettosa che temeva più che altro il pensiero? Non si poteva combattere il nemico se non con armi indirette, a cui non gli fosse dato opporre riparo. E queste adoperò il Manzoni. Ei ricorse alla storia; vi cercò dei fatti da cui scaturisse salutare lezione ai viventi, e tragediò il Carmagnola e l'Adelchi....... Il Manzoni sin dalla prima giovinezza aveva intravvisto la materia di un poema nella storia

di Venezia. Ciò lo indusse a seriissimi studi storici non solo su Venezia, ma e sull'evo medio italiano. Da questi non sorse il poema, ma scaturirono due tragedie, dall'una parte il *Carmagnola*, dall'altra l'*Adelchi*. In esse mostrò all'Italia le conseguenze della divisione politica, del dominio straniero, delle discordie cittadine ». Ed il Carducci (*Del rinnovamento letterario in Italia*) parlando dell'Alfieri, dice: « La tragedia era allora il poema per eccellenza: era universale la forma in cui l'aveano foggiata i poeti di Luigi XIV; si credeva stabile, eterna, come la monarchia, la chiesa, come la società partita in tre Stati. E in quella tragedia legittima e regolare l'Alfieri con la forza nervosa di Dante ci mise dentro il contratto sociale, e con le unità di luogo e di tempo bandì la rivoluzione ». Ed il De Sanctis (*Saggi Critici*), cap. XXII, dice: « Alfieri fremeva di rabbia d'esser nato in tempi, che niente si poteva fare di grande come quegli eroi dell'antichità. Ambì almeno di dire qualche cosa di grande, ed a questo sono indirizzate le sue tragedie e de' suoi successori, Monti, Foscolo, Pellico, Nicolini ecc., le quali rappresentano in forma classica i grandi fatti dell'antichità e tendono a ridestare l'antico patriottismo ». La tragedia quindi ha già servito a noi in quello

che l'*Iliade* ai Greci, l'*Eneide* ai Romani ed i *Lusiadi* ai Portoghesi, e dicansi anche i *Niebelungen* ai Germani: il poema si estinse con la *Basvilliana*, ultimo poema che abbia rispecchiato i tempi e che abbia avuto un'eco nel popolo. « Quando il nome d'Italia e l'amore di patria, dice Carducci (ivi), parver risorgere in una specie di federazione cattolica monarchica proposta da Pio; allora Roma e l'Italia, il papato e l'impero, ebbero il loro poema, la *Basvilliana*: poema vero, sentito, storico, perocchè al ringiovanito ternario del secolo decimoquarto i volghi di Roma, di Verona, di Lugo, di Arezzo, di Napoli, di Calabria facevan bordone con lo scricchiàr dei coltelli che scannavano i francesi sperduti prigionieri ed infermi e col crepitar dei roghi ove abbrustolivano insieme gli ebrei e i giacobini italiani ». Ma oggi manca quella fede che rese possibile la *Basvilliana*, ed i poemi non vengono più alla luce, nessun sopranaturale potendo invocare; e se nascono, nascono morti, come ad esempio, per limitarci agli ultimi anni, il *Lucifero* di Mario Rapisardi (edito nel 1887), la *Lega Lombarda* di Francesco Massi (nel 1879, mi pare), *Luisa* di Adolfo Gemma (1883), gl'*Itali* di G. B. Pilini (1884), ed il *Giobbe* del Rapisardi ancora (1884), ed altri di minor conto. La *Lega*

lombarda è antiquato, sembra scritto qualche secolo addietro; *Luisa* pare un romanzo in versi sciolti, con lettere perfino; gl'*Itali* sono una storia parimente in versi sciolti. Il *Lucifero*, che ha fatto parlare di sè più degli altri (non privi del resto di pregi non comuni) a me sembra fra le altre cose sbagliato anche nel concetto, perchè non solo mutando nei personaggi l'idea che ne ha il pubblico, ha fatto sì che questo non si appassionasse per essi, ma per combattere il misticismo usa il misticismo, e sembra quel tale che diceva di essere ateo per grazia di Dio. Il Nannarelli parlando di questo Lucifero, *Estetica del Diavolo* (pag. 32), dice « Ma che cosa è questo Lucifero? Un'astrazione della ragione e della libertà, non quali queste forze si rivelano nella storia dello spirito umano, ma quali sono concette nello spirito del poeta, astrazione che, pur co' versi a volte splendidi ond'è vestita, si affanna indarno a divenir persona. Ad ora ad ora poi esso Lucifero diventa un uomo in condizioni straordinarie, una specie di eroe byroniano. » Lo stesso può dirsi su per giù del *Giobbe*.

L'Alinda Brunamonti ha cercato il meraviglioso nelle scienze, specialmente nella geologia, ma ad onta dei suoi bellissimi pensieri, dei suoi versi

stupendi, non è riuscita. La poesia sulla scienza stanca; ed il lettore per giunta non si sente trasportato, anzi bene spesso si ferma a riflettere se ciò che legge è una verità scientifica, od un prodotto della fantasia del poeta. Il Verne sulle nuove conquiste della scienza ha fatto romanzi, che hanno avuto successi colossali; ma, a parte le differenze enormi che corrono fra il romanzo ed il poema, il Verne con le sue esagerazioni ha reso a questo nuovo genere di epica quel servizio che Cervantes rese ai poemi romanzeschi, lo ha ucciso; li ha uccisi, si può dire, prima che nascessero. Si aggiunga che un poema di tal fatta non può, senza cambiar natura, non riuscire freddo e pesante; la passione non può animarlo, non può vivificarlo con l'amore, che il Despreaux chiamava la più sicura passione per giungere al cuore, ed appassionare i lettori, a meno che non si voglia cantare l'amore della natura, come ha fatto la Brunamonti nel *Mondo*, ed allora si fa un trattato di filosofia fantastica, o di fantasia filosofica, che potrà al più esser consultato dagli eruditi soltanto, come il *De rerum Natura* di Lucrezio e l'*Antilucrezio* del cardinal Polignac. Il gentile e forte poeta siciliano Eliodoro Lombardi ha tentato un'altra via ancora; egli ha tentato il poema lirico. I primi canti del suo

Calatafimi letti nell'84 al teatro Bellini in Palermo destarono, a quanto riferivano i giornali, il più grande entusiasmo: ora egli l'ha terminato, e me ne ha favorito in questi giorni un esemplare. Non ho avuto ancora il tempo di leggerlo; ma da una corsa data quà e là, ho visto che contiene squarci lirici bellissimi. Ma una lirica continuata per un intero poema non può a meno dallo stancare; è impossibile seguire il poeta nei suoi slanci per tanto tempo. Un poema lirico non appare verosimile; la passione lirica non può oltrepassare i due o trecento versi al massimo. Un poema inoltre ha bisogno continuamente di raccontare e descrivere, e la lirica mal si presta alle narrazioni e descrizioni; essa deve supporre già tutto noto, ed allora solo può l'estro del poeta libero spaziare nei campi della fantasia. Arrogi che fa pena vedere un uomo per lunghissimo tempo agitato da passione calda e veemente, quasi in preda ad un'esaltazione. Nella tragedia invece la lirica che la compone, è ripartita fra i vari personaggi, sicchè ciascuno può alla sua volta riposarsi; e ciascuno parlando per conto suo ed in armonia con i discorsi degli altri può far conoscese ciò che si vuole, e dare quell'unità di azione, fondamentale nel poema non meno che nella drammatica. Non poteva per es. l'autore per-

sonificare le due grandi passioni politiche, quella dell'Italia che moriva e quella dell'Italia che sorgeva, in due personaggi, che avessero combattuto nei due campi opposti a Calatafimi, e tessere con loro su questo fondo storico una tragedia, che sarebbe stato il poema dell'impresa dei Mille, la lirica delle loro eroiche imprese? Non aveva egli modo di far entrare alla maniera di Alfieri soldati e popolo a discorrere e poetare (cosa impossibile nella tragedia fatta per la scena, dove, se si fa parlare uno per tutti, si perde l'effetto, veggendosi tutti gli altri muti, e se parlano tutti non si capisce niente; ma di grande effetto in quella per la lettura), dando così alla tragedia la grandiosità del poema, ed ottenendo che vieppiù se ne interessasse il popolo trovandovi se stesso, condizione che Ch. Lassen (*Indische Alterthumskunde*, F. I, p. 581) pone per indispensabile, acciocchè un poema od un canto qualsiasi abbia vita? In una tragedia si potevano mettere in campo tante e tante passioni e portarle all'altezza del sublime; si poteva mettere in giuoco anche l'amore, e fingere magari che uno degli eroi, veri o finti, di quella giornata, amoreggiasse con la figlia di uno dei generali borbonici, e lì si ritrovassero a fronte, ed essa, negata dal padre per la ragione politica, si uccidesse sul cadavere

dell'amante, come Giulietta su quello di Romeo. Il qual dramma non incarna le vicende di quei tempi, non ci esprime le lotte che dividevano allora le città e le famiglie meglio di un poema, epico o lirico che si fosse? La *Virginia* ed i *Due Bruti* d'Alfieri, a non parlare di quelli di altri autori, non valgono nel rappresentarci i tempi e nell'esaltare le geste più d'ogni lirica e d'ogni poema? A me sembra che la tragedia intesa al fine del poema, e fatta per essere letta e non rappresentata (e quindi senza preoccupazione della sceneggiatura) e con la più grande intensità, in modo da essere la storia di una violenta passione contrastata, come abbiamo detto, sia la tragedia concepita nella sua vera natura, sia la tragedia ancora vitale e che può sostituire in oggi il poema: mi sbaglierò? Se così fosse, non me ne fare, o lettore gentile, un addebito, poichè io aveva bensì il dovere di ricercare il vero concetto e la vera teoria della tragedia, ma non quello di trovarli: « on doit exiger de moi, dice Diderot (*Pensées philosoph.* XXIX), que je cherche la vérité, mais non que je la trouve ».

GIOV. GIUSEPPE GIZZI.
Roma. - Piazza Navona. — Palazzo Doria-Pamphyli.